日本現代文章講座

構成篇

Librairie Koseikaku

厚生閣版

☆目次

——日本現代文章講座〈構成篇〉

〈思考と構成〉

思考の形式と方法　石濱知行　二
思考の內容と構成　阿部滿洲　六
言語の世界と思惟の世界　依田新　一一
思考と表現の心理學的研究　天野利武　一七

〈主智と情熱〉

主智的文章の構成　福田清人　三〇
情熱的文章の構成　杉浦翠子　四〇
表現とインテレクト　石濱金作　五二
表現とセンチメント　瀨沼茂樹　五七

〈感性と表現〉

ユーモアと表現　廣瀨哲士　六六
アイロニーと表現　生方敏郎　七一
ペイソスと表現　平松幹夫　七八
諷刺と表現　中村星湖　八五
苦悶と表現　倉田百三　九三

〈題材と表現〉

題材の選擇　阪中正夫　一一三
題材の把握　龍膽寺雄　一一七
題材の發展　貴司山治　一二三
觀照と感情移入　藏原仲二郎　一三三
形式と內容　中河與一　一三六
表現と形態　加藤朝鳥　一四三
表現と個性　那須辰造　一五四
表現と環境　美川きよ　一六〇

〈プロット研究〉

プロットの選擇　前田河廣一郎　一六八
プロットの把握　鈴木善太郎　一八〇
プロットの要素　芹澤光治良　一九二
プロットの構成　阿部知二　一九八
プロットの表現　金子洋文　二一三
プロットの發展　深田久彌　二三三

〈手法と表現〉
文字と表現　北園克衛　二二六
言葉と表現　五十嵐力　二四〇
感覺と表現　舟橋聖一　二四九
體驗と表現　松岡讓　二六一
感覺的表現　片岡鐵兵　二六八
象徵的表現　稻垣足穗　二七七
寫實的表現　大江賢次　二八四
記述的表現　井伏鱒二　二九九
描寫的表現　諏訪三郎　三〇六
〈對象と表現〉
自然の表現　岡田三郎　三一八
人物の表現　細田民樹　三三一
メカニズムの表現　北川冬彦　三四一
會話の表現　北村小松　三五〇
心理の表現　伊藤整　三六一

〈表現と屬性〉
表現の社會性・階級性　青野季吉　三八〇
表現の民族性・國民性　尾崎士郎　三八六
表現の時代性・流行性　矢崎彈　三九三
表現の流動性・固定性　永井龍男　四〇一

☆思考と構成

思考の形式と方法——石原知行

思考の形式と方法といふと哲學や論理學の問題ともなるが、この講座が文章を主とするものであるから、思想發現の形式と方法といふ意味から、この問題の一面に觸れてみよう。

文章はいふまでもなく、思想の文字的表現である。その表現にあたつて、いろいろの形式と方法とがとられるが、ここではそのうちの主要なる二つのものに限局して述べてみたい。

その二つといふのは、唯心的態度と唯物的態度とである。唯心的態度といふのは、思想それ自身の獨立性と、思想それ自身の發展性をみとめるもので、言葉を換へると思想の絕對性、超絕性を承認する態度である。

これに反して唯物的態度といふのは、思想それ自身の獨立性をみとめず、思想をもつて物質的條件を基礎とするものと看做し、したがつて思想の發展は、思想それ自體の發展によるものとせず、その基礎である物質的條件の發展に依存するものとする。だから、この態度のもとでは、思想はその存立に於いても、その發展に於いても、結局のところ絕對性や超絕性をもたず、物質的條件やそれの歷史的發展に、結局に於いて依存するものとみなす。

したがつて、唯心的態度のもとでは、思想の超時間性、超歷史性、超場所性、永久性、抽象性がその特長をなすのであるが、唯物的態度のもとでは、思想は歷史的・時間的であり、變化的であり、具體的である。

思想は、一度び發生すれば、時間と場所との變化に關係なく永久の生命をもつものとするのは唯心的態度であり、思想は結局ある一定の物質的基礎のうへに發生・發展するものであり、だからつねに變化してやまず、永久性も恒常性もないとするのが唯物的態度である。

思想が文章に表現さるるにあたつては、思想に對する思想者の二つの態度――唯心的態度と唯物的態度――によつて、したがつて、思想の表現の形式が異つてくる。この差異は一に、思想者の、唯心的か又は唯物的かの世界觀から生ずるといつていい。

唯心的世界觀をとる思想者の思想表現の形式は、つねに、精神の物質への優越性であり、精神の絶對性であり、精神の超歷史性であり、精神の永久性であり、精神の固定性であり、したがつて、精神の深祕化、宗教化、神化である。かかる形式は、だから、ときに思想の無理論性、狂信性となつて現れる場合がすくなくない。

かかる表現形式をとつてあらはれる思想表現の方法としてとられるものは、思想を他の物質的諸條件との聯關に於いて考へずに、思想の獨自的發生・發展をみとめて、その思想の生命を、時と所との差別なく、維持し、强制せしめようとする。かかる方法は、過去の一定時の思想を、その當時とまつたく物質的諸條件の異つた時代と所とにも、發展性がありとする復古的又は反動的方法となつてあらはれる。だから同時にまたその形式と同じやうにその表現の方法もまた、宗教性・深祕性を多分にもつてゐる。

これに反して、唯物的世界觀をもつ思想者の思想表現の形式は、精神の獨立性、精神の物質的諸條件への優越性の否定であり、精神の一定物質的條件への依存性、それによる被制約性の肯定であり、精神の永久化固定化の否定であり、前者の形式の抽象的・觀念的そしてときには神祕的・宗教的なるに反し、唯物的表現

形式は具體的・科學的である。表現の形式が、かくのごとく異る點から、また表現の方法も全く異つてゐる。思想の唯物的表現の方法は、まづ思想の獨立性を否定して、思想と物質的諸條件との聯關を考へる。物質的諸條件といふのは、ある一定時に於ける、その時代の經濟的諸關係のことである。ある時代の思想は、その時代の經濟的諸條件によつて制約され、結局それによつて決定されるといふ世界觀をとるものにとつて、かかる表現の方法は必然的である。かかる根本的方法をとるが故に、思想とその當時の物質的諸條件との聯關を考へ、かかる諸條件の存在・發展と思想の發生・發展との關係を解剖する。それとともに、また思想と物質的諸條件、前時代の思想といまの思想との相互關係をも肯定する。だから、その表現方法はあくまで具體的であり、解剖的である。したがつて、深祕的・宗敎的・超理論的なる唯心的方法とは對蹠的に、科學的、解剖的、理論的方法である。また超時代的、超場所的な唯心的表現方法とは異つて、あくまで卽時代的、卽場所的方法である。

この二つの相異つた思想に對する態度——その思想發現の形式及び方法の相異は、對蹠的である。そしてかかる對蹠的な相異は、現代にもいちじるしく現はれてゐる。例へば、いま盛にいはれてゐる日本主義また は日本精神をみよう。この思想態度、形式、方法は唯心的態度の典型である。日本主義の主張するところは精神の物質條件よりの優越性であり、精神の秀逸性の高唱であり、日本封建社會制度よりも以前の經濟的制度の上に成立した古代精神をもつて、永久不變のものとし、資本主義末期の今日に於いても妥當するものとし、その精神の宗敎性、深祕性をつよく主張して、理論を超越したミスティシズムとして主張せられてゐる。この日本主義は、從つて超時代的、超理論的、超物質的である。だからそれは科學ではなくして宗敎であり魂の主張となる。かかる超歷史性は、だから時に理論的な破綻をしめす。たとへば、日本主義は、古代日本

の精神とともに、武士道精神をも混ぜて主張する。しかしこの兩精神は、それを生んだ社會的經濟條件の異なるによつて、異るにかかはらず、それを一緒にして日本精神と呼んでゐるがごときそれである。武士道のもとでは、君は領主であり、忠は領主に對する忠實であり、反逆は將軍に對する天皇の御謀叛である。かかる封建的な思想が、古代の思想と異ることは明瞭である。にも拘らず、それを合して日本精神とよぶ矛盾のうちに日本主義の超歷史性がよく示されてゐる。

唯物的態度をとるものにとつては現代は資本主義の末期であり、資本主義的物質條件より生ずる階級的分裂、階級意識の分裂はますます激化したることを認識する。

思考の形式と方法とは、思考するものの世界觀の相異によつて、かくのごとく異つてくる。

思考の內容と構成

―阿部蕭洲

デカルトは「我思ふ（意識す）故に我在り」と言つたが、我々は生存してゐるが故に考へるのである。「思考」といふことの根本問題は我々が此の社會に生活することにある。併し元來我々は「何故に考へるのであらうか」といふ問題に對しては徹底的に答へることは出來ないのである。若しそれが解ると考へる人があるならばそれは實は目的論的に解釋して滿足してゐるのである。例へば人間は何故に飯を食ふのであるかといへば、それは空腹だからである。しかし人間が思考するのはまたさうした關係とは違ふので、まさに思考することを欲しなくても思考させられるやうに出來てゐるのである。食慾の場合の如きは、腹が充ちることによつて我々は食ふことをやめることが出來る。しかし思考に於てはかかることはない。考へるのはもう御免被りたいと思つても御免被るわけには行かないのである。（これに對しては、我々は如何とも說明すべき術を知らない）恐らく人間の苦惱の發端はここにあると言へよう。人間は生きてゐる間は思考する。思考させられる。たとへ眠つてゐる間でも。人間が自殺する原因を造るのはこの不可抗力的な思考であると言へる。自殺の遺言には大抵、もう生きてゐるのがいやになつたから、といふ文句があるが、それは實は、生きてゐると考へなければならないからやりきれない、といふ意味である。恐らく考へたくないならば考へないでゐられるといふのなら自殺する人はさうないであらう。

人間の思考は根源的にはこのやうな必然的不可抗力的なものであるが、我々はその超說明的な性質はさて置いて、正確にはまさにその故にであるが、「人間は思考する」といふ公理から出發することになる。

而してここに思考を分析して考察する視點に立つならば、思考では思考する作用（はたらき）と思考される對象――假りに解り易いために內容と言つても好い――とが必ず關係し合ふのであつて、この基本的關係を志向的關係と言ふが、一般的に言つて思考を含めた意識の志向性とは意識される對象を要請する――意識とは何かに就いての意識であるから――ことを意味する。この意識の作用的方面と對象的方面とは意識を構成する要素であるが、この兩方面を尙分析して考察して行くことが可能であることは言ふまでもない。この大別した二方面は嚴密には考察する人々の觀點によつて夫々作用的方面、對象的方面はずれて或は作用的方面が對象的方面に、或は對象的方面が作用面に食込んで來ることになるのであるが、このやうな意識（思考も含めて）の志向的關係に就いて言ひ出したのはドイツの哲學的心理學者のフランツ・ブレンタノ（一八三八――一九一七）であつて、それに次いでその門下のマイノングは「對象論」を說いて主として意識される對象の側に就いてその構造を分析考察した。マイノングが假定（アンナーメ）といふことを言つてゐるがそれはつまり想像的假象的な內容を有する對象を思考することを言ふので、例へば小說を創作する場合の架空的な思考はこれによることになる。マイノングに次いでその一派が對象論に關する考察を擴げて行つたが、その中のトウァルドウスキーの如きは表象に關する考察をして、作用、內容、對象と分け、この內容を作用と結付けて新たに作用とし對象に對立させた。その他マイノング派の人々は色々對象論を發展させてゐる。又一方ブレンタノより出た現象學の祖フッセールに於ても意識の志向的關係に就いても獨特の考へ方をしてノエシス（一言にして言へば作用的方面）ノエマ（對象的方面）などと分けてゐるがフッセールの意識に關す

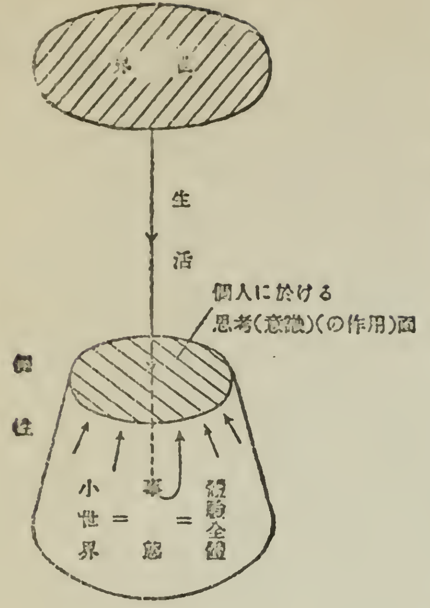
る考察には、種々興味深いものがある。或はまた、これもブレンタノから出てゐると言へば言へる所の、作用心理學とか思考心理學とかいふ名稱のものが心理學の方でもあつて、それらは主として意識の作用的方面を心理學的に分析考察し、又は思考の內容を心理學的に思考の作用との關係に於て考察したりするのである。併し兎に角限られた紙面ではとても以上のことを一々述べる餘裕を持ち得ないが、思考の內容と構成といふ題目の下では、一應かうした思考が學問的になされてあるといふことを一寸觸れて置くのも無意味ではあるまいと思はれる。

併し又一方から言へばこれらのことがここで不可能であつても一向差支へないのである。寧ろ一般に人はこんなことを別に知らなくても物事を考へる際に一向不便を感じないのである。世間の人はよくさういふことを知つてゐると思考する際の役に立つと思ふらしいが（思考の作用と對象といふやうなことに就いて考へる時ならいざ知らず）そんなことはないので、現實に思考してゐる最中には思考の作用だとか對象だとかいつて氣にしたりしてはゐないのである。我々は唯超理解的な何ものかに（或は生命の神祕と言つて好いかもしれない）驅り立てられ、先天的に思考する力を與へられて、思考を繼續して行くのである。思考それ自身に關する分析分解は思考の、意識の、體驗の現實的進行方向とは寧ろ逆の方向の退行的反省に過ぎない。

現實の生活に於ての思考にはかかることの知識よりももつと重大な根源的なものがある。それは即ち我々個人に於ける現象的生活體驗そのものである。この體驗に關して言ひ得ることは、結果としての過去の現實的體驗が思考內容の構成に重大であるといふことと、而して、從つて現在、未來の生活體驗に際して個人の體驗（生活・態度が充分自覺されたものである可しといふことである。少くも生活態度に於て好い加減なあやふやなものしかない人間がどうして人間らしい――これは常識的な倫理的な意味では決してない。人間の

凡てなし得る、むしろ從つて天才的領域を理想とする——生活體驗を獲得し得やうか。從つてどうして彼の思考する事柄は豐富な生活體驗に立脚した潤澤な內容を有するものであり得やうか。この意味に於て全生命を打込んだ——恐らくさうなればむしろ血みどれの容相をすらその人生は呈するであらう——生活體驗こそ根本的な問題として思考の內容構成に對しても存在するのである。卽ち思考を樹木に例へれば、生活體驗は思考なる樹木を育て上げる飼料となる所の土壤、肥料、水分、日光、等に當る。

我々が思考する思考內容は世界（社會、自然を一切含めて）が我々個人を通じて生活される時の事態に他ならない。思考內容の構成には個人の主觀的心理の作用が必要であることは言ふまでもない。しかしそれは例へば繪畫を製作する際の筆の如きもので、製作された作品としての繪畫の有する藝術的內容に關しては筆は問題にならないのと同じである。問題は世界とそれに生活する個人の個性との相關關係であつて、此の兩者の媒介の働きを思考は營むのであるが、それは左の圖式によるならば面としての意識であることになる。



個性とは生物としての各人間が生活體驗によつて造り上げられた結果としてのものといふ意味であり、その意味での體驗全體（全體とは元來先天的な生物的なものを含んだ經驗的所與的なものの統制を意味する）に他ならない。而して個性に於ても「世界」がある。卽ちそれは小世界であつて個人によつて生活された世界を意味する。かくして個性とは世界に關する事態に他ならない。現在の意識としての思考內容はこの事態としての體驗全體に通ずる。我々は

この際主觀的心理の作用の意味を買被つて、事態それ自身の本質にまで與るとするならば甚しき誤謬である。主觀的心理作用の意味の意識は、事態としての意識內容とは實は不連續であることを知らなければならない。客觀の認識が主觀により乍らもなほ歪曲されることなき妥當性を得るのはまさに此の故である。作用としての思考は個性の體驗全體の構造に應じて——換言すれば個性的體驗全體が思考に應ずるのであるが——個性化の働きを營むけれども、思考の重點は現實生活的には思考內容が構成されることにあり、而してそれの體驗全體との連關に於て世界的事態の認識があり、そこにまたその敍述表現が可能となるのである。以上の如く我々は作用としての思考を考へ、又體驗的事態に關して思考の內容構成を考へる。

要するに思考內容の構成は生活體驗の構成に立脚する。豐富な體驗の個性的統制は卽ち生活體驗內容の思考による表現と敍述とを容易に可能ならしめる。我々はむしろこゝに、恰もそれに役立つかの如く思はれる便利らしい技法の如きを顧慮することは末枝であると心得てよからう。潤澤な體驗の內容は自然と超技法的に滲出しなければやまないのである。

而してここに一言するならば體驗の構成は辨證法的であつて、その働きを營むのは作用的には思考(意識)であるが全體的にいへば客觀妥當的な個性であり自我である。これに就いての敍述はまた遺憾ながらここに詳細である餘裕を持たない。

筆者は或はよりもつと懇切平易な敍述をする可きであつたかも知れない。しかし兎に角筆者として言ふ可かりしことは述べたつもりである。再三繰返すが、思考內容の構成とは卽ち體驗の自然なる滲出である。卽ち要は體驗體得の問題に他ならない。

言語の世界と思惟の世界――依田 新

一

言語と思考との關係は、心理學に於ては古くから人々によつて問題にされて來た。一般には言葉と思考とは必然的に平行するものであつて、言葉なき思考などは存在し得ない樣に思はれる。殊に思考作用の實驗的研究が行はれる樣になつて、所謂る內語の現象が學者の注意を惹き、思考作用に於ける言語の機能は著しく重要視されるに至つた。併し乍ら、之に對して同じく實驗的、內省的な根據から、所謂る無心像思考、或は言葉なき思考の存在の可能を主張する人々もある。そしてこの問題は、一時學界の論爭を賑はしたことがある。又一方に於ては、アメリカに勃つた所の行動主義（ビヘビオリズム）の立場（あらゆる行動を刺戟と反應との機械的關係によつて說明し、その中間に意識の概念を挿入する事を拒む立場）に立つ心理學者は、思考作用を特別な何か神秘的な經驗であるかの樣に思ふ事を排斥して、思考は內的言語の系列、即ち結局に於ては單なる發音機制の運動に歸し得る所の一種の言語習慣に過ぎないと主張してゐる。

この樣な色々の考について、今ここで吟味しようとは思はないが、とに角素朴的に考へて、我々は日常の經驗として「言語に絕した體驗」を持ち、どうしても言葉にならない思ひを持つ事が屢々あることは誰しも認めるであらう。殊に文章を作らうとする者にとつては、この問題は大きな意義を持つて來る。惟に、言語の

世界と思惟の世界とは常識的には一應區別され得るやうである。この二つの世界がどんな風に交渉し、どんな關聯を持つてゐるかを、從來の思考心理學から離れて、もつと自由に、もつと具體的な經驗に則して、少し許り考へて見ようと思ふ。

その爲には、矢張りこの二つの世界の喰ひ違ひを問題にしてみるのが早道の樣である。この食ひ違ひは一般的に言つて二つの場合がある。即ち、(一)內心の思ひがどうしても言葉として現はせない場合と、(二)ある意圖を以て表現された言葉が、他人によつて全く異つて、或は夫程ではないとしてもいくらか歪められて理解される場合、とを考へることが出來る。而してこの事は結局言語心理學に於て、表現と理解の問題として語られてゐる所のものに他ならない。

ここで先づ言葉といふものを考へてみよう。この場合に、ソッスュールの言ふ樣に、言語と言とを區別することは便宜の樣に思はれる。即ち、言語は「言語活動能力の社會的所産であつて、同時に話すことを個人に可能ならしむる可く、社會團體が採用した必要なる制約の總體で」あつて、之に對し言は「個人の意志及び知能の個人的行爲である」と、定義されてゐる。換言すれば、前者は客觀的な物であり、後者は主觀的なはたらきである。而してこの主觀的なはたらきは即ち思惟の世界の事であるから、始めに問題にした二つの世界の對立は、ソスュールの言葉を借りれば、「言語」と「言」との對立になる譯である。この二つの混同、即ち思考作用(言)と思考の結果(言語)との混同が長い間「ことば」と思考との關係についての論爭を解決せしめなかつた原因であつた樣にも思はれる。夫故に、私はここで思惟の世界と對立されてゐる言語の世界は、言とは區別された意味での、即ち客觀的な物としての「ことば」の世界を考へることにしよう。從つて、次には「言」としてのことばの世界(それは即ち思惟の世界に他ならないのであるが)について考を進めて見よう。

思惟などと言ふと何か特別な高尙な作用の樣に聞えるが、之も結局一種の意志體制に他ならないのである。即ち、不安感情と呼ばれる疑問又は問題が動機になつて、それの解決へと動いて行く所の一定の方向を持つた心的過程である。

例へば、今何かを物語らう、或は文章に現さうとする場合を考へて見よう。我々は先づ物語らうとする事書き現さうとする事、について極めて漠然たる意欲を感ずる。勿論この漠然たる意欲は、時によつては餘りはつきり意識されない場合があるかも知れない。創作意識の根柢として、屢〻かかるものを下意識的な混沌と呼び、かかる下意識の働きを靈感（インスピレーション）と呼んでゐることがあるが、この漠然たる意欲、或は下意識的な混沌は、一つの動的な體制であつて、今日の心理學の言葉で言ふならば、それは一つの緊張體系と呼ぶことが出來る。

而して、緊張體系に於てはその意圖が何等かの形で解消せられない限り、その緊張は益々たかまつて遂には全體制の一樣化をもたらすものである。この狀態は我々に一種の不安或は不快の感情を經驗させる。所謂る「物言はざるは腹ふくるゝ」の感じである。かくして鬱積された力はその緊張を爆發によつて解除し、一樣化された體制はこゝに分節化への過程を辿らねばやまないのである。分節過程とは、個々の表象や感情が明瞭に意識化される事であつて、それは又同時に「社會的結晶」としての「言語」によつて制約される事により、「ことば」として客觀化される事でもある。こゝに於て、物語りは口をついて迸り、文章はペンと共に紙の上を流れるのである。

言葉に表されないもの（思惟の世界）を言葉にする過程は、この樣な動的體制に於ける分節化の過程であると考へる事が出來るが、同時にそれは內面的・主觀的・個人的なものを、外面的・客觀的・社會的なものにする事であつて、その限り「ことば」は內と外との連絡、或は對象化、社會化の手段であると言はれなければならない。而して筆紙で言ひ現せない體驗とは、多く感情の高潮より來る所の體制の一樣化、從つてその分節化の困難に基づくのであるから、その限り止むを得ない事情でもある。然し乍ら、又それは手段としての言語の驅使（卽ち、はたらきとしての「言」）の不可能を意味するからして、表現の不可能は同時に知能の問題になる譯である。從つて、言葉に現せないと言ふことはその人の思考の弱さを、知能の低さを、物語る場合が多い樣である。里見氏の言葉を借りるならば、「うまく言へるといふことは、思想があたまの中ではつきりした形をとつてゐる證據だし、言ひ廻しがへただといふことは、考へ方があやふやだ、とみて差支へないのだ（文藝管見）。」と言へる。

三

私は今上に表現の構造としての言語の世界と思惟の世界との關係を考へたのであるが、次に理解の構造としての兩者の關係に觸れてみようと思ふ。

一體言葉ほど人々によつて誤解され易いものはない。而して、言葉（言語の世界）は、先にも述べた樣に極限に於ては森羅萬象に於ける「物」と何等異なる所がない。それならばかゝる客觀的な存在としての物（言語）が、何故人々によつて異なつて理解されるのであらうか。

然し乍ら、この事は敢て言葉ばかりでなく、我々の心的環境に於ける「物」は如何なるものと雖も、この個

人的主觀を超越しては存在し得ない。私の見てゐる「物」は私の體制的全體（その瞬間に於ける意欲の全體、過去の經驗、等より成る動的體制）に依存してゐるし、貴方の見てゐる「物」は貴方の體制的全體に依存してゐる。その限り客觀的には同一な物であつても、心理的には決して同一ではない。この事實を心理學の方では、アインシュテルング（態度）と呼んでゐるが、理解者のアインシュテルングが異なる以上、言語的表現が人々によつて色々に理解される事は致し方ない。

加ふるに、表現の側からみても、「言語の世界」は不自由な世界である。何故なら、言語は表現の道具であると同時に、制約でもあるのだから。從つてこゝに何かを表現してゐる所の言語に於ては、常に言語以上のものが本來含まれてゐる筈である。之を樂音に於ける基音と上音との關係に比較して、「心的上音」と呼んでゐる人もある。言葉の多義性の一つの原因はこゝにも潜んでゐるのであつて、言葉を仲介にして表現者の思惟の世界に侵入する事の極めて困難な所以である。

然し乍ら、勿論作者のアインシュテルングに出來るだけ近づく事によつて、作者の言はんとする所を出來るだけ忠實に理解する事は、不完全乍らも、道具としての言葉の機能によつて可能でなければならない。唯生活形態を互ひに異にしてゐる場合には、その表現は決して完全には理解されないであらう。之は言語が單に表現の道具であるに止まらないで、イデオロギーとしての性質を持つてゐるからである。

理解についてもう一つ問題になる事は、理解場面の構造及び文脈であつて、アインシュテルングは常に場面及び文脈によつて規定されるが故に、聞き手或は讀み手をして自分の表現を充分に理解させるためには、それに適しく場面の構造なり文脈なりを整備する事が必要である。

要するに理解は、「物」としての言語から受けるエネルギーによつて、讀者の方に惹き起された緊張體系が

作者の緊張體系とどれだけ近似し得るかといふ事に依存してゐる。

以上、簡單乍ら、言語の世界と思惟の世界との交渉を、表現と理解の構造から述べてみた。未だ色々の問題が拾ひ殘されてゐると思ふが、紙數も限られてゐることであるから、一應こゝで筆を擱くことにする。

思考と表現の心理學的研究――天野利武

一　問題

思考といふ言葉を、此處では、廣い意味に用ひる。聯想、想起、想像等も加へて、普通に「考へる」といふ言葉で云ひ表はされてゐる樣な諸作用の凡てを此の思考の中に含ませることにする。

思考を、判斷作用、推理作用等の論理學的の概念に限定し、それ等とそれ等の表現たる命題との關係を心理學的側面から研究して見ることも、勿論學的には甚だ興味ある仕事である。併し、今私に與へられてゐる問題は、さういふ狹い意味の思考作用とその表現との關係を說明することではない。寧ろ、普通にいふ「考へる」といふ事、殊に、文章を書かうと思つて「考へる」事と、それを文章に書き現はす事との關係、或はかつ考へかつ表現するその心的過程其物を、心理學の立場から研究して見ることである。私は、私に與へられた問題を大體さういふ風に決めて置く。

二　表現的思考の特徵

此處に表現的思考と名附けたのは、表現を豫想しての思考作用である。唯漫然と考へるのと、文章として

書き現はさうとして考へるのとでは、同じ考へるにしても、考へる過程の趣が餘程違つてゐる。

第一に、心の持ち方、或は心構へが違つてゐる。心構への事を心理學では、心的態度、心的調整等ともいふ。併し、此處で私が使ふ心構へといふ言葉は、心理學上の術語としての、心的態度、心的調整等とは、多少違つた意味を持つてゐる。此處では、日常使はれてゐる心構への意味、卽ち心組み、氣組みといふ程の意味に解釋して戴き度い。

さて、例へば、同じ作家にしても、麻雀牌を前にして、さあ何うしたものかと心を碎く場合と、原稿紙を前にして頭を捻る場合とでは、心構へが甚しく違つてゐる。此の事に就いては誰しも異存はなからうと思ふ。だが、何う違ふのかといふ段になると、是は一寸説明が難しい。今日迄の色々な心理學説に基いて、目的觀念が違つてゐるとか何とか云つて、何うにか片附けようとすれば、片附けられないこともない。併し、やつて見た處で、自分の腑に落ちるやうに説明することすら何うかと思ふし、況して讀者が成程と納得するやうな簡明な説明は、とても出來さうにない。唯次の事だけは確かだ。

文章創作の場合でも、繪畫、彫刻等の製作の場合でも、其他すべて、創造的の活動に於ては、必ず、表現的思考に特有の心構へが、作者の意識に先づ出來て、それが、思考と表現との交錯した複雜な創作過程に、作者の精神活動を追ひ遣るのである。斯樣に文章表現に於ける心構へは、他の創造的表現過程と共通な性質を持つてゐるが、また一方に於て、文章表現にだけ特有の心構へがあつて、一度びその表現活動に入るや、その後の思考活動を一途に文章表現の方向に向はしめ、之に必要なる範圍內にのみ精神の活動を制限しようとする傾向を持つてゐる。此の心構へは、勿論始めは意識的のものであるが、一度び創作の過程に入つて仕舞ふと、一つの傾向として意識下に沈潜し、それが無意識の領域から意識活動を牽制する。斯かる傾向を或

心理學者は、意志の決定傾向と呼んでゐる。

創作の途中、何等かの事情で表現的思考への決定傾向が、甚しく弱められるか、毀されるかすると、文章は書けなくなる。少くとも一時は中止を餘儀無くされる。何うしても書く氣になれないといふのは、何うしても、再び表現的思考の心構へを取ることが出來ない場合の事である。

序に一言して置くが、此の心構へは、練習によつて習得し得るものである。常住文筆に親しむ者は、直ちに表現的思考への心構へが取れるが、さうでない者は、容易に此の心構へを取ることが出來ない。學校で綴方や作文の練習をさせることは、創作技術を上達させるためにも無論必要なことであるが、それよりも寧ろ表現的思考に慣れさせ、文章表現への心構へを取り易くさせるといふ點に於て、重大な意義を持つてゐると思ふ。私は嘗て、東京市內の或小學校に出掛けて行つて、其處の一年生に文章を綴らせようとして甚く骨を折つたことがある。之は、私の研究の必要上、特に、假名文字は一通り學習して知つてゐるが綴方はまだ習つてゐない兒童に文章を書かせて見たのである。彼等は、表現的思考の心構へを習得してゐなかつたので、鉛筆を持ち用紙を前にして、何う心を働かせたらいいのか、全く爲す所を知らぬと云つた有樣であつた。

第二に表現的思考の特徵として擧げなければならないことは、表現しようとする事柄の全體の趣が、假令朧げながらでも、最初から作者の意識に存在してゐるといふことである。此の書かうとする事柄の全體の趣は、最初から稍々はつきりしてゐる場合もあり、初めは漠然としてゐるが書いてゐる間にはつきりして來るやうな場合もある。何れにせよ、最初から或ものを持つてゐて、其處から出發する、是が表現的思考の重要な特徵である。

將棋でも麻雀でも、金の工面でも、家庭の問題でも、其他生活萬般の事について我々は常に頭を惱まして

ゐるが、最初から結果の大體を頭に描いて、それの實現の方向にのみ、只一途に考へを進めて行くといふ様な場合は餘り無い。結果の大體が初めから分つてゐるなら、生活上の問題で我々が頭を捻ることは要らない譯だ。文章創作に於ける表現的思考に於ては、結果の輪廓が初めから或程度まで分つてゐて、それを何う表現するかで頭を使ふ。此處が表現的思考の他の思考活動と違つてゐる一つの特徴だと思ふ。或學者は、此の表現的思考のことを創造的想像とも呼んでゐる。

三　思考と表現――文章創作の過程

書かうとする事柄に就いての考へが大體纒まつてから、さて書いてみようといふ心構へが出來る場合もあらう、また、何か一つ書いて見ようといふので机の前に坐り、それから考へを纒める場合もあらう。併し、考へを纒めるのと、書かうと心構へるのと、何れが先といふ様なことは、大した問題ではない。何れにせよ書かうとする心構へと、書かうとする事柄の全體の趣とが意識に備つて、はじめて表現的思考の表現活動が始まる。その表現の過程が何う進んで行くか、それを心理學的に考へて見るとなると、事は可成面倒になつて來る。

（1）　聯合による説明とその缺點

尤も出來合ひの心理學說の理論を都合よく單純化して、それを持つて來て説明するとなれば、大した困難はないかも知れぬ。例へば、聯想とか聯合とかいふ様な概念を巧みに運用して、文章創作の場合の思考過程を説明するなら、割合に容易く説明が出來さうでもある。

先づ主題に就いての觀念が心に浮ぶ。尤もこれとて突然に浮き上つて來るのではなくて、先行する觀念聯

合の連鎖の中に、創作のテーマの觀念が特に際立つて現れて來る。此の觀念を廻つて、是に結び附いて、色色な事物や言葉の觀念群が聯想の絲——即ち接近乃至類似等の聯合の法則——に手繰り寄せられて、意識の中を去來する。作者は、此の觀念聯合の進行の過程をその儘文字で原稿紙の上に表現して行く。

成程表現的思考の過程を、其處に生滅する表象過程についてのみ考へるならば、右の説明でも事足りるかも知れない。しかし其處には、缺けてゐる或大切なものがある。何がその聯合の過程に一定の方向を與へるのか、何がその聯合を統制して、餘計な聯合を禁止排斥し、そして纒つた文章を構成するのか、それが明かにされなければ、表現的思考の創作過程を説明し得たとは云へない。しかもその或ものは、聯合其物の中に求めることの出來ぬものである。

斯樣に、聯想乃至聯合の概念を以て、表現的思考乃至創造的想像の創作表現の過程を説明するとしても、其處には重大な難點が殘される。是はしかし、私が始めて考へたことでも何んでも無い。已に十八年も前にミユラー・フライエンフェルスといふ此の方面の相當の大家が指摘したことである。彼は謂ふ「第一に、創造的想像の働きは、接近や類似の法則によつて結び附いた個々の表象の連鎖として解釋されるものではない。第二に、創作的の創造に不可缺的に豫想される處の、慣習的結合の破壞、つまり、聯合分離といふことが、創作に於ては意識内容の結合と同樣に重要なことである。第三に、作者の精神生活を往々にして數年間に亘つて支配する樣な感動力が、聯想によつて結合される受動的な再生の中に潜んでゐるとは考へられない。第四に、聯想説は、創作的の目的追求性といふものを説明することが出來ない。精々意想奔逸の意識過程か、夢の進行を説明し得るに過ぎない。」

聯合に依る説明の斯樣な難點を、統覺といふ概念の附加によつて補ひ、表現的思考の表現過程を何うにか

說明し得たのは、獨逸舊心理學の碩學、ヴィルヘルム・ヴントである。とは云へ此のヴントの說明にも無理な處が無いではない。しかしその穿さくは後廻はしにして、もう一度表現過程の出發點から出直して、ヴントの說明を聽くことにしよう。

（2） ヴントの說明

曩に述べた樣に、作者が筆を取り原稿紙に向ひ、文章創作の心構へが出來ると、決定傾向といふ樣なものが出來て、其後の思考活動の方向範圍を限定する。つまり、作者の思考の進行を創作といふレールの上に載せて、疲勞其他の原因で停止又は脫線するまでは、此のレールの上を走らせるのである。作者の意識活動が一度此のレールの上に乘ると、先づこれから書かうとする事柄の全體の趣が意識の中心で次第に明瞭になつて來る。此の表現的思考過程の最初の段階に於て作者の意識に存在する、朧げな、また場合によつては、いくらかはつきりした或想念、多かれ少なかれ纏つた或意識内容の全體、それを心理學的に何う說明したらいいのか。是が甚だ難しい問題である。表現的思考の創作（表現）過程に關するヴントの說明は、此の問題から出發してゐる。

ヴントは、此の或「全體」を全體表象及び全體感情の二つの概念で現してゐる。彼に依れば、所謂統覺の作用が全體感情の影響の下に此の全體表象を分析して行く處に、創作過程の展開がある。ヴントの全體表象全體感情、統覺の三つの概念の吟味はあとにするとして、兎に角、此の三概念を以てする彼の表現過程の說明には、首肯し得る點が尠くない。次に夫等の點に關するヴント自身の記述を、速水滉博士補譯の「ヴント氏心理學要領」から拾ひ集めて見る。

「……著者の心中には、文章を書き下す前に、其の全體が朧げながら意識されてゐなければならぬ。……全體（＝全體表象）は著者の意識中に存在して居つて、然かも統覺の焦點には其の一々の部分が繼續的に現れて來る。そして最初から將に來らんとする文章を豫じめ相圖して居た全體感情が文章の最後になると同時に現れて、是れが全體を結合する事になる。……故に著者の方では、全體なるものは思想を創作する最初と最後とに存して居る譯で、一部分を繼續的に統覺して往つて自づから思想は開展されるのである。」

「……思想は全體として意識中に在つて、其の結果として生ずる全體感情が先づ意識の範圍から統覺に影響を及ぼし、次で其一々の成分に對する統覺が繼續的に行なはれてゆくのであるから、造形美術家、詩人又は作曲家は一々の部分を作り上げる前に、場合によつては隨分ボンヤリした輪廓ではあるが、藝術品の全體を會得するのが普通である。そして其の全體（表象）を分析してゆく中に、一個の全體表象が出來る樣になつて最初考へて居つた全體と前後相呼應することになる。」

「……例へば藝術家が一個の偉大なる作品を作らうとして居る時、又は、哲學者が一個の複雜な思想系統を考へ出す時などには、其の全體の考が愈々其作品を製作し、又は哲學を著述する以前に頭の中に浮んで居る。而してかくの如き豫想が一個の漠然たる全體感情として現れて、思想の進行に其の方向を指定し、其の進行の歩を進めるにつれて益々明瞭になつてゆくのである。しかしかかる複雜な場合には、思想の進行を脇途にそらす影響の勢力も愈々增加して來る。そして其結果、全體の上に漂ふて居る情調の質も亦變化して來る。そこで、思想の建物は、是を建設してゐる間に、最初考へた時とは全く異つたものに成る事も起る。而して又、かかる變化が過程の經過する間に屢々繰返されて行はれると云ふ事にもなる。これは思想の一々の部分に新な聯合が起つて、是れが初めに計畫して置いた經過としつくり合致しない場合に、

反つて是を同化し、若くは全然是を排斥する所から起るのである。……例へばゲーテの書いたファウストの如きは、全體の考が途中で屢々變更された形跡がある……又ウィルヘルム・マイステルでは、作者は一定の構想に從はずして、書いて往く中に、人物の動作に伴ふ聯想に出來る丈、自由な活動の餘地を與へる樣に殊更したものと思はれる。……」

以上の記述だけでは明かではないが、ヴントの全體表象といふのは、幾つかの部分的要素的表象が集つて出來たもので、是を作る作用は統覺である。全體感情といふのは、之等部分的表象の各々に伴ふ部分感情の一つに纏まつたもので、部分表象が全體表象に統覺された結果生ずるものである。上に引用した記述によつても分る通り、ヴントに依れば、創作の過程は、此の全體表象と全體感情から出發する。全體表象を構成してゐる成分たる部分表象は、初めは不明瞭なもので全體表象の中に漠然と融合されてゐるが、夫等の部分表象に對して次々に統覺が向けられ、それ等が全體表象から分析表現されて行く。此の統覺の分析作用は、併し、全體感情の影響を受け、分析の最後の過程に於て、分析表現された全文章の持つ感情が最初の全體感情と一致する樣に導かれる。尤も統覺の進行の途中に於て出現する力強い偶然の聯合のため創作の過程が最初の全體感情の統制から離脫することもある。

斯樣にヴントの創作過程の說明は、全體表象と全體感情と統覺の三つの概念を中心としてなされてゐる。それで、ヴントの說明が正しいか何うかは、之等三つの概念の吟味に依つて決定されることになる。

（3） ヴントの說明の批判

ヴントの心理學に於ては、常に部分が全體に先じてゐる。全體表象にしても全體感情にしても、夫等は全

く最初のものではなくして、要素的な部分的表象や部分的感情が統一されて、新しい全體としての性質を持つに至つたものである。斯様に部分を併せて全體を構成するといふ様な綜合的な働きをするのも統覺であるが、その統覺といふ働きも、彼の心理學では、要素過程の統一として説明されなければならない。彼に於ては、一切の心的過程は、簡單感覺と簡單感情との統覺による結合から説明されなければならないのである。從つて、之等の要素的過程から統覺といふ意志的な作用を構成する者夫れ自體は何かと云へば、それも矢張統覺であるとしなければならぬ。之では説明が同じ處をぐる〳〵廻りして、結局説明の出來ないxが何時迄も殘ることにならう。

近頃ヴントの心理學の體系は、全體として、あらゆる方面から非難されてゐるが、就中彼が精神現象を心的要素のモザイクとして説明しようとした點が手痛く攻撃されてゐる。此のヴント流の心理學に對して、近來全體の部分に對する優位を主張する傾向が強くなつて來て、殊にベルリン大學を中心とする形態（ゲシタルト）學派の心理學者は、全體的立場を強調してゐる。

斯様にヴントの所説は、その説明概念に於て種々の缺點を持つてゐるが、思考と表現との關係の全體としての觀察は、多く誤つてはゐないと私は思ふ。新しい形態學説が、學説としてはヴントのそれと根本的に相容れない思想を含んでゐるとは云へ、假りに思考と表現との關係を形態説の立場から記述するとしたら、大體の筋道はヴントのそれと似た様なものになるのではないかとも考へられる。併し、建設途上にある形態説から此方面に就いての充分な説明を期待することは未だ出來ない。

それで、我々は自分の立場を自分で定めるより他に仕方がないのであるが、我々は、全體表象とか全體感情とか統覺とか、或は又形態とか、さういふ概念をそのまま使はなくても、創作の過程を何うにか説明出來

ないことはない。

(4) 結論

始めに表現的思考の特徴の一つとして、創作への心構へと、その心構へによつて作られる決定傾向なるものを擧げた。併し、是は唯心の活動する方向を決めるだけで、表現的思考活動の創作の過程其物は、之から書かうとする事柄の全體を意識に浮べることから始まる。そして、此の全體から出發するといふことが、表現的思考の第二の特徴であることも、已に述べた通りである。處で、此の最初の全體なるものは、如何にして出來るかといふと、それには色々な場合が考へられる。文章の性質に依つては、他から與へられる場合もある。書翰文や公文書などでは、用向きがはつきり決まつてゐるから問題はない。科學哲學等の論文、藝術的な文章創作となると餘程趣が違つてゐる。併し此處で夫等の相違に就き一々説明してゐたのでは切りが無いから、事務的、機械的な文章構成は視野の外に置き、科學や藝術の領域に於ける文章表現に共通な方面だけを抽象して述べることにしよう。

先づ書かうとする事柄の全體が意識の中心を占める。全體と云つても、始めも中頃も終りも、そして夫等の細かい點の凡てをも含んでの全體ではない。ぼんやりとした大體の筋道であつて、それは或種の情調に伴はれてゐる。斯樣な全體をヴントの樣に要素的過程の寄せ集めとは考へ度くない。是は作者の過去に於て全體過程として經驗した幾つかの體驗の再生に、表現的思考が或新しい秩序を與へたものである。此の秩序は作者が努力して見出す場合もあり、已に世界觀、人世觀、乃至科學哲學の原理として自己の中に持つてゐる場合もある。又時には、直觀的に所謂靈感(インスピレイション)によつて會得する場合もある。(此のインスピレイションに就いては、末尾に擧げた、拙著「天才及び天才教育」を參照され度し)

我々は、日常生活に於て、また種々の研究生活に於て、雜多な經驗を經驗し、夫等に就いての色々な情感を情感して來てゐる。併し夫等は、無秩序に唯漫然と蓄積されてゐるに過ぎない。處が、或場合に夫等が、生活の原理又は科學的哲學的の原理によつて秩序づけられ得ることを發見する。其の原理は、自づから歸納的に會得することもあれば、他から學んで知ることもある。一度び此の原理に逢着すると、生活上の經驗や色々な知識を此の原理によつて統一しようといふ欲求が起つて來る。科學であれば、科學上の原理によつて自分の持つてゐる雜多な知識材料を整理して、一つの體系に纒めようとするし、藝術であれば、生活上の原理卽ち己れの人生觀等によつて、諸々の經驗を統一しようとする。斯くして、或原理によつて漠然たる經驗の集積が極めて粗つぽく秩序立てられ、一つの稍々纒まつた構造を持つに至ると、その朧げな構造とそれに伴つてゐる情調とが一體となつて一つの全體を容づくる。そして是が、表現的思考の出發點となる處の最初の全體に他ならないのである。

次に、表現的思考が此の全體から出發し、此の全體を發展させて行く過程であるが、それを私は、畫家の描畫過程と比較し乍ら、嘗て他の論文（末尾に揭げた參考文獻の第三番目、拙著「創作過程の心理學的考察」）の中で說明したことがある。例へば一人の人物を描くにしても、一時に全體を描き出すことは出來ない。頭は頭胴は胴、足は足、手は手と別々に描いて行く。併し、解剖圖の樣に分析的に部分部分を切離して描いたのでは、全體として統一された人物が、況して其の個性が描き出される譯がない。頭を描く時でも足を描く時でも、作者は常に全人物を念頭に置いて、全體の部分として、それがよく全體の表現を助ける樣に、全體との聯關に於て部分を描いて行くのである。斯樣な過程は、文章表現の場合でも同樣であつて、文章の各章句は常に全體との聯關に於て意味を持つ所の思考の各段階を表現する樣に書かれなければならぬ。斯樣な過程は

ヴントの様に分析といふ言葉で表現することは不適當で、寧ろ分節といふ言葉で表現すべきであらう。

以上私は不充分乍ら、表現的思考の特徴と、その表現的思考の文章表現の過程とを述べて見た。自分でも意に充たぬ點が多々あるが、末尾に掲げた諸文献に就いて不充分な點は補つて戴き度い。猶此處で取扱つたのは、思考と文章表現の關係としては最も基本的な中心過程のみで、表現に伴ふ身體的隨伴現象とか、書字過程とかいふ様な末稍的部分はネグレクトしたものと御承知願ひ度い。

參考文献

一、速水滉補譯、「ヴント氏心理學要領」七版、大正十二年。(不老閣書房)
二、天野利武、「文學創作過程の一つの見方」心理學研究、第四卷、昭和四年、三九九——四〇九頁。(日本心理學會)
三、天野利武、「創作過程の心理學的考察」最近の心理學と國語教育の問題、昭和七年、二七七——二八六頁。(厚生閣)
四、天野利武、「天才及び天才教育」岩波講座、教育科學、第五册、昭和七年。

☆主智と情熱

主智的文章の構成——稲田清人

1

文章を主智的と、情熱的との二つに分けて、その情熱的文章に對立するものとしての主智的文章の構成を述べよといふのが、與へられた題目である。

かかる分類にもとづく情熱的文章については、別項において他の講師の解説があるであらうが、この論述をすゝめる上に必要なので、僕の解釋する情熱的文章の定義めいたものを、次に簡單に述べておかねばならない。

すなはち情熱的文章とは、つまるところ、人が喜怒哀樂、なにごとにあれ、その對象に、觸發する自己の感動を、盲目的にがむしやらに、選擇なく書きなぐつた文章の意味にちがひない。それはいきほひ主觀の色が濃く、時に感傷的となる。感傷的とは自己の感情を實際以上に誇張化することである。それは感動の爆發である。腹ふくるゝわざを腹にためえない衝動作用である。怒りの對手を立ち上りえないまでにたゝきふせる態度であり、悲しみの場合は、あたりかまはぬ號泣的文章態度である。もし原稿紙に向ふ場合なら墨汁はとびちり、四百の桝目も眼に入らぬ筆の運びをつゞける文章態度である。

かゝる文章においては、構成とか、格法とかいふ文則は消滅されるに違ひない。感動の自然發生に従つて

綴られてゆくところに、この文章の特質があるわけだからである。

まづ語と語の微妙なる聯關、結合、秩序の論理的支配を掌る主智的文章においての構成精神は、一方かゝる情熱的文章精神の裁斷作用をも行ふ。しかもそれはしばしば淺薄に誤解されるやうに、その情熱を冷却させる作用ではない。理智の鍛練をもつてその上に加工する作用である。すなはち理智をもつて情熱とか感情とかを統御して、更にその文章構成の効果をあげる作用である。しかしながらあらゆる文章は表現したき、むずむずする表現の衝動、すなはち腹ふくるゝわざのやうやくみちあふれて、こゝに統一され燃燒されて、文章の流露となる點からみて、情熱の底力の存在が第一歩でなければならぬ。あらゆる意味をふくめての情熱が原動力である。表現したき情熱なき文章は生命なきロボット同樣である。人をうつ文章とは、情熱あり生命ある文章の意味である。たゞその情熱を情熱のまゝ、無造作に、整理なく、自然發生的になげだすことゝ、その情熱を裁斷し、昇華させ、結晶させて表現するところの差が、所謂情熱的文章と主智的文章の差なのである。かくみれば、兩者は對立するといふより、むしろ前者を揚棄した所に後者は位置するともいへよう。

こゝにスポーツによつてのたとへをひいてみよう。水泳でもよければ登山でもいゝ。水泳の場合とすれば我流でがむしやらに、血氣にまかせて泳ぐ場合、その人の體力その他の條件でその速力、持久力はある程度までは進歩させることができるだらう。しかし、水壓、浮力、水の抵抗力、四肢の運動その他あらゆる近代的理智精神をもつて、研究しつくした技法には結局敵しえない。この場合、この近代的技法に、鍛練された前者の逞しい肉體力を具備する時、ますます水泳者の進歩がみられる。文章の場合でいへば、自然發生的情熱を裁斷する主智的精神の具備がそれと等しいものである。登山の場合でも同樣で、一々說明するまでもな

からう。がむしやらな情熱血氣にまかせては、富士山ぐらゐまでは登れやうが、カンチェンジュンガはどうしても征服できまい。

主智的といふことは、前に記す通り、情熱を冷却させるものゝやうにともすれば誤解されるが、それが決してさうでなく、かへつて情熱の輝きをまし、截斷によつてすぐれた文章の木目を示すもので、又いたづらに聲のみ高い、人おどしの主觀的な絕叫より、むしろ冷靜なる客觀性によつてそのよつて來るべき動因を明白に、具象的に、生々と示す作用をもたらすものだといふことが分られたと思ふ。たとへば悲哀の情緒を表現する場合、いたづらに主觀的なことがらを絕叫し羅列するよりも、冷靜にその對象を客觀し、描寫して行つた方が讀者にはかへつて切々としてせまるものがあるのである。理智的觀照より來るものゝ肉迫力で、眞の文章の武器はその點にある。

更に主智的といふことのしばしばもたらす誤解は、智識とか學問を重んずる精神にむすびつけられることである。理智をみがくにはなるほど、學問を深めることは必要にちがひない。教養が人格に圓融し、十分に肉體に消化した人の文章は、それでいゝが、單に學問、教養などの見せかけで臭氣紛々たる文章がある。言ふまでもなくそれは決して主智的文章ではない。それは短い感想文などにも見られるし、また小說作品などのなかにも見られる。馬琴以來今日の大衆作家などにも見當る作品の內容に少しも重要でないことがらなのに、むしろ不必要なことがらなのにいたづらに作者の見識をふり廻して、博識ぶりの見せかけをすることなどである。すでに明治の十八年頃に出て近代小說の水先案內となつた坪內逍遙の「小說眞髓」にさへも、小說の禁物として、そのことを戒めてゐる位だ。それからまたこの頃の評論家などの文章にも、よく見かけるのであるが自分の眞實の聲はどこにあるのか、分らぬ位、他人の說の引用をもつてきて、自己の文章の裝飾

に供する類ひである。讀者を迷路に導くやうな錯亂した文章は、透徹をかく主智精神からくるものが多い。かく主智的といふことは一歩あやまると、智識とか、學問とかに憑かれて、自分の精神の自由をしばられることになる。自分の肉眼で對象を鮮明に凝視することができない。すべて色眼鏡で見ねばならぬことになる。さうした觀照から、表現される文章はやはり色眼鏡の色に曇つたもので、眞實性がないものだ。しかし主智的な文章を書く人は、やはり色々豐富な教養を持つた人に多いことは否定できない。そして眞に明徹な主智的精神を持つ人は讀者の混亂をよびおこさぬ明徹達意の文章を書くものだ。

先年なくなつたフランスの文豪アナトオル・フランスは近代文學の生んだもつとも教養のある作家で、辰野隆博士も彼について萬卷の書を讀んで而も敢て學者とならなかつた書齋の人であると言はれてゐるが、かういふ傾向の作家は、概してその文章に主智的な色彩の濃いことは當然認められる。日本の作家の例で言へば、そのアナトオル・フランスに私淑してゐた芥川龍之介などの文章にそのもつとも直接的な例證が認められるであらう。

かういふ點から、アナトオル・フランスの文章は近代的な名文の一つで、フランスにおいては、文章の手本のやうに見られてゐるさうだが、それでもなほ辰野博士によると、いかなる場合でも薄化粧だけは忘れないのが彼の文章の癖ださうである。生地のまゝでゆけない、自然の麗質をさらさぬその薄化粧の由來するところはやはり、この作家の體腔に重積する教養にいさゝか憑かれてゐるためであらうが、そのアナトオル・フランスが次のやうな興味ある話を書いてゐる。

> 九歳にして、世の聖賢よりも聰明なある少女を、私は知つてゐる。その娘が、先刻私に言つたもので

ある。

「事柄があんまり遠すぎるとか、濟んでしまつてゐる爲に、本當は見られないものでも、本のなかだと見られますね。だけど、本のなかで見ることは、見そこなつたり、暗い氣持にしたりするものよ。だから子供達は本を讀むものではないことよ。見ていゝものが澤山あるのに、子供達はそれを見てないんですもの。湖だとか、山、川、町だとか、野原や、海、船、空、それからお星様だとかねえ。」

私はこの娘と同意見である。我々は唯ひと時の生活しか與へられてゐない。だのに、何故かうも多くの事柄を背負ふのか、何故かうも多くの事柄を學ぶのか、我々は遂に何物も知り得ないことを知つてゐるのに。我々はあまり本のなかに生活しすぎてゐて、自然のなかに充分活きてゐない。我々は、プリイヌ・ジュウヌの書いたあの痴人、眼前にヴェスヴィオス山が五つの都市を灰燼の下に呑滅しつゝあるのに、希臘の或雄辯家を研究してゐたあのたわけ者に似てゐる。（草野貞之譯「エピキュウルの園」）

これはつまり作者の教養についての自己反省である。自ら憑かれたことをさとつたのに違ひない。そして主智的態度より來る者の陥沒を警戒した言葉でもある。同じやうなことを徳川時代の學者佐藤一齋も「言志錄」のなかに高らかな調子で言つてゐる。「登二山嶽一。渉二川海一。走二數十百里一。有レ時乎露宿不レ寢。有レ時乎饑不レ食。寒不レ衣。此是多少學問。若二夫徒爾明窗淨几。焚レ香讀レ書恐少レ得レ力處。」と。

眞に主智的態度を操持する者は、この觀照判斷をあやまらない。ひとり文章表現の方面ばかりに限らず、繪畫方面においても、たとへばゴッホの書簡など讀んでみると、他人の描いたカンバスに學ぶより、畫家は直接、自然に眼をそゝいで、そこに表現の泉をくむべきことを說いてゐるのである。

僕の論述が少々飛躍して行つたやうに思はれるが、つまり、文章における主智的構成精神は、理智鍛練の目的のため、いつかその人が教養學識を尊重する傾向になり、ひいては、それに憑かれてしまひ、文章に生命感なく、脈うつ動力のない、冷たい理智一點ばりのものにしてしまふか、或はペダンチックな學識誇示のものにしてしまふ惧れがある。眞の主智的態度といふものは、そんなものでなく、理智を深め、昂めるために、時に思索し、時に讀書に耽ると共に、他人の複製的觀念、思考にとらへられることを警戒し、自らの直接の觀照を、自然や社會の現實にそゝぎ、生々しい生命感をつかみだし、その文章に生新性を與へ、活氣をもたらし、生きた文章を表現すべきであることを言つたのである。アナトオル・フランスや芥川龍之介への不滿はしばしばこの點を乾燥させようとしてゐるところから出てくる。

2

人に迫る文章は書く人の眞實の生命がこもつてゐなくてはならない。眞實の生命は、前にも記す通り、情熱の燃燒によつて起るものだ。そしてそのもつとも烈しい燃燒が見られるものとして、宗祖のお筆先きとか、革命家の文章とか、直接文筆を業としない世間人のたどたどしいが、書かないではゐられぬ激情からの手記などがある。そしてしばしばそれ等の文章は、名文の例にひかれる場合がある。そこには純粹性の尊さがあり、眞實の生命が通つてゐる限り、それは勿論肯定できる。

だがそこで尊ぶべきことは、常に純粹性といふことであり、眞實性といふ文章道の根本精神のみである。それの全部をみとめて、ともすればかゝる自然發生的文章の伴ふ文章の成因たる洗練された語句に對する鈍感性、格法等を全く忘却する態度にまで許容し増長させてゆくことは、勿論つゝしまねばならない。

今日、小説の文章表現においても、あまりに技巧的な、小味な文章、窮屈な骨董的完成に對する反抗の聲がやうやく起り、素朴性、原始性、野性といつた文章を求め、意識的にかうした意圖からの發想法をとる作家も出てゐる傾向であるが、複雑な近代人の理智、感情等を根本にして考へる時、それは反動的な單なる野蠻へのあこがれであつてはならず、ただ純粹精神への出發でなければならないのである。

同じやうな立場から、文章を書くこと專門の作家などの文章より、むしろナイーブな畫家などの隨筆が面白いといふやうな聲も時々聞くが、なるほど一度、二度は表現の角度、タッチなど變つてゐて、われわれも變つた印象をうけ面白いと思ふが、三度、四度になると、臭味があつて飽き飽きする。

すなはち、畫家など、初めたゞみなぎつてゐる情熱を思ふまゝ綴つたところに、文章にこもる眞實が見られ、そしてそれがわれわれの魅力となるのであるが、度重なるに從つて、主智的裁斷をほどこすところのない人のは、情熱の稀薄性と並行して、魅力を失墜せしむるのである。その點、作家の文章はやはり、けばだつたものを一時に發光せしめなくとも、潜在する主智的裁斷によつて、その文章に飽かせない習練を持つてゐる。

その作家たちにおいても、自然發生的な情熱に賴つた立場にあるものと、主智的態度に賴つた立場にあるものとの作品、文章方面を比較する時、興味ある暗示が與へられる。極めて近い例はプロレタリア作家にも見られるが、その立場にある作家も、文壇では御承知の通り大體二つの分野に分れてゐた。それは勿論文學觀にもよるものであるが、文學觀を構成するに至る生活條件がまづ異つてゐた。すなはち一つの立場にある人は主として勞働者出身の作家をもつて組織され、他は主として智識階級より出た作家によつて組織されてゐた。

前者は自己の勞働體驗より來る、自然發生的な要素をその作品に見出すことができ、從つて文章表現にもそれ等にたよつた情熱性が見られて、一時人々の心臟を掴む作品が出たが、その出發當時の情熱、反抗意識で體驗を描きつくし、一方作家生活になれて、次第に情熱が稀くなるに從ひ、魅力を失つて行つたことは人々の實際見た通りである。しかるに後者は、ともすれば觀念的立場より來る、どん底の力は持たなかつたが作家的努力より來る主智的態度によつて、その缺を補ひ、文章方面に於ても、前者の單に自然發生的な、在來の發想法の傳承にすぎないものがあるに反して、後者は近代的なメカニックな方法、科學的精神等を適用して著しく昂揚された文章表現を實驗した。

その努力をもつて作家的生命を今日まで持續してゐるのは、前者よりむしろ、主智的精神に富む後者に多いのであるが、その文學内容においても、又文章表現においても、前者の情熱を主智的裁斷によつて發展せしめたなら、尙すぐれたものが生産されたであらうといふことが言へるのである。

日本において男より情熱性にとむ女性作家が大成しないのも、生理的にまで、主智的精神が不足してゐるためであることもこゝに附記しておいていゝだらう。

3

修辭學などは、この主智的文章表現の限界性のある卑近な一つの型を示したものに他ならぬ。だがそれは型に止まるかぎり、皮相性がある。近代的理智はその一線の前にうろつくわけには行かぬ。そしてそこを貫く。冷徹性をもつて更に徹底的なる緻密な構成、粘着の前進の路をとる。

かくてわれわれは近く我が國の作家で、もつとも典型的なる主智的文章を書いた人を求める時、まづ森鷗

外に指を屈するだらう。情熱を底にたゝへて、端正なる表現をとり、感傷をもらさぬ文章態度はまさにわれわれに主智的文章の一指標を與へるものといふべきだ。

しかしながら、更に廣く明治以來の文章道を眺める時、長谷川二葉亭、山田美妙等に初まる言文一致の文章運動以來、文學精神におけるリアリズムの肉迫が、近代日本のそれと在來の文學との間に一線をひく昂揚の道であつた點と共に、一面見方をかへれば、次第に上昇する主智的精神が、在來の舊文章を飛躍させる強い働きかけをなしてきたこともまた言へるであらうと思はれる。たとへば自然主義の文學精神、その表現方法は、それ以前の硯友社文學者などより主智的態度は持たれてはゐたが、海外の思潮をうけいれるに尙、理智精神の一つたる科學精神が當時の日本では十分發展してゐなかつたゝめ、狹少なる解釋をもつて、日本特有の自然主義を展開せしめたが、そのやうやく人間の半面に持つ、夢や理想の情熱性を忘却しようとするすきに、白樺派の文學運動が起つた。その文章は武者小路實篤に見られるやうに、文章表現の源泉に持たるべき情熱性を露骨に示したが、自然主義作家より更に昂められた理智が、彼等の頭腦をみたし、その最高者たる天才をさへ自誇したほどである。しかし、人間の理智追求は際限なく上昇し發展する。彼等の理性によつて判斷したものゝ空漠性を裁斷したプロレタリア文學の現れるに及んで、彼等は退席の餘儀なきに至つた。白樺派内部においても情熱的傾向の武者小路實篤と主智的傾向の志賀直哉を比較する時、その後の發展について興味ある結論がえられるであらう。

文章においてもまた、かゝる關係は當然波及されるのである。停滯するところに主智精神は曇る。曇るほどの停滯を行爲することはすでに主智的態度ではないのだ。

つまるところ、單に卑近なる文章構成の法則において、主智的態度とは、論理の秩序を整理し、更に文章

表現の根本動力たる情熱の發動を調節し、もつとも効果を宣揚する理智の緻密にして敏活なる活動作用であると共に、その根本においては、停滯なき人間の精神行爲の曇りを拂ふはたらきと結びつき解決せられねばならぬ問題なのである。文章の構成とは單にそこより分離して機械的に紙の上に羅列さるべき文字の行列ではないからである。

情熱的文章の構成――杉浦翠子

私に與へられたる課題として、「情熱的文章の構成」に就いて敍せんと思ふ。但しそれを論及せんとするに當つて、先人先哲の名論を考察し、研究し、參考としての追隨論をもつてせば、それは反つて讀者諸氏の方に造詣が深く、私の言、贅語となるのを怖れて、寧ろ、私一個の文章構成上の體驗から感得したところの私見を述べようといふのである。

情熱的文章とは、重に創作、散文等に、作者の情熱を織り込む上に於いて、一層の効果が擧がるのであつて、報告を目的とする文章や、記錄文、論文等、凡てその目的が實用的用途を果たす爲の文章には、情熱の加味薫染はさして必要がないやうに私には感じられる。故に、情熱的文章とは、一般の散文中殊に小說、隨筆等の、その文想が極めて主觀的であるところの構想上にふかい關係を持つものである。

諸々相をもつ文章中にして、或る事件を記錄して第三者に傳達せんとする用途をもつ記事文態や、研究發表の論文等やに比較して、情熱的文章の使命はまづ作者の感情を第三者に訴求せんとの意圖に據るものである。それ故に、前者のやうに素材の傳達、論旨の發表布告に非らずして、感情の訴求であると私は云ひたいのである。

時代は常に流れてゆく。我々人間の感情性、即ち情熱といふものも、常に時代の推移とともに動きつゝあ

る。況して、その情熱的精神を文章に組立てんとする表現方法、文章技巧方法に至つては甚だしく、過去の時代とそのすがたが相違して來た。明治下半期に於ける浪漫派の文章に、自然派の文章に、寫生派の文章に情熱的思想が盛られてゐたと思つたが、今日は何派何流の系統といふものはなく、多種多樣の散文形式をもつて、自由に、活潑に、各自さまざまの情熱が、極めて個性的な發揮によつて、唯我獨尊的に一人一派の流義をもつて、それぞれの技巧を開展してゐる。

しかし何と言つても、千萬の雄辯を揮つた熱情的文章の構成、即ち組立方法の說明を聽かんとするよりも、第一に當事者の精神に情熱の有無を問題とせねばならぬ。情熱なき者にして、情熱的文章の描ける筈がないのは勿論であるが、これこそ情熱的文章なりと、軌範を示されたからとて、自己に情熱なきものに至つては馬の耳に念佛の如きものではあるまいか。故にこの點は何人にも普遍的に理解される記事文性質、つまり意味だけ通じる新聞記事の類、或は普通教育程度の作文等とは異なる性質を持つ文章であつて、もつと個性的な、卽ち上面に表現されてゐる意味以外に、作者の個性が嗅ぎ出される文章であるとも云ひたい。だから、私達、情熱的文章を描出せんとするには、先づ幾多の先輩のその情熱的文章を拾ひ出して、研究し鑑賞することが必要ではあるまいか。情熱的文章を鑑賞してゐる間に、おのづから自己の胸にいまだ萠芽せざる情熱の核心がぼつぼつと搖り動かされてくる場合が往々と私にはあつた。

然らば、情熱といふものは如何なる人の感情、精神に包藏含蓄されてゐるのであらうか。いやしくも文學を愛好し、鑑賞し得る人、文章を書かんとする人はみな情熱家である筈である。內生命に燃ゆるところの情熱、それをば具體化せんとの欲求が、文字にたより一言一句に刻印する業によつて文章が成立するのであるから。故に人間何人にも情熱があり、情熱があればこそ文字を識るの知性が發達するのである。さうした知

性の發達が具體化の要求に向上するとき、忽ち情熱的文章はおのづからにして構成するのでもあるが――しかし、その何人も包藏する情熱を私たちは肯定するとして、もう一歩進めて考へたいのは、その情熱なるものには永久性が有るか無いかの問題である。たとへば、情熱の枯渇である。所謂、情熱作家が中年或は晩年にして、情熱の枯渇を見ることは幾多の例がある。それではまことに情熱とは青年男女の占領する有期間的の心境であるか、こゝに疑問があり、我々の杞憂がある。青春期にあつて、一度び物のあはれを知るとき、人間はみな情熱詩人となり情熱作家となり得るのである。それでは人間の情熱は彼の草木の花のごとく春ひとたび紅に咲きながら、軈て冬の凋落に逢はねばならぬ運命、何と果敢なきものかなと、人々は想ひをこゝに深めるであらうが、私は然うは思ひたくない。

　良き素質と佳き教養とをもつてせば、情熱は常に育てられてゆくと思ふ。文學を愛好し、文章を物せんとするその資性こそ既に凡人に優れた享性をもつものである。この資質と、それを大切に育てゝゆく教養と相俟つてゆくとき、人間永久に情熱凋落の憂きを見ることなしと思ふ。詩人はとこしへに若し、の言葉はこゝをいふのである。

　若くして熾なりし情熱家が老い枯れてゆく例は事實が我々の眼前にこれを示してゐるといへ、かゝる人達はみづから情熱を枯死せしむるやうな境遇を作りつゝあつたと思ふ。即ち情熱の亂費である。過度な發散である。人間感情の中で情熱ほど尊いものはない。即ち至純至誠な心である。即ち感激する心である。これらの純粹な心が結晶した熱意、即ちそれが情熱であるのを思ふと、青春期の最も人間として穢れの少ない、至純な感情、荒ばない感情の中に多分に情熱が包藏されてゐるのを思つても當然であるが、その砂の中に混る砂金の如き情熱も亂費すれば消滅するのは當然である。これは人間の情操と同一な方則をもつてゐる。情操を

亂倫した人には愛に對する感激性が稀薄になるやうなもので、情熱をあまりに發散して了ふと木石のやうになる場合がある。何人も處女作に多くの情熱を有してゐるのを見るのも一理であるが、しかし優れた作家にあつては處女作時代の情熱の持續延長がいつの年齡にあつても消えることのないのを看取することがある。たゞ、處女作時代のやうにその情熱表現技巧法がなまなましくなく、絢爛ではないが、その代りもつと深刻に、幽玄の境に入る。幽玄といふのは情熱の變形であり、情熱の昇級であつて、優れた作家の藝術生涯はかうした情熱の階段をだんだんと登りつゝある。故に青年期の情熱、中年期の情熱、老年期の情熱として見ることが出來やうと思ふ。

　學問や研究や、博學多識やからも、情熱を涵養されるけれども、もつと情熱といふものは一種の性格上に宿るものである。どんな性格にあるか、卽ち感受性の強い人である。感受性が強いから情熱があるのか、情熱があるから感受性が強いのか、こゝは連體である。卽ち一般人の感じないところに神經が働く鋭敏な感覺の持主であつて、重に主我的の人である。

　古來、既往の東洋詩人の情緒のやうに、對象に同化し易く、我を忘れてほれぼれとしてゆくやうなのは、まだ眞の情熱家とはいへないと思ふ。さうした沒我的でなくて、對象を自己の情熱で克服し、燃燒しようといふ强靱な主我的熱意が情熱だと思ふ。故に、その主觀は飽くまでも積極的であつて欲しい。例へば、自己あつて天地自然ありと思ひ、自然あつて自己あるに非らざる位にまで強く自己を意識したいと思ふ。その精神に情熱は醱成されると思ふ。

　さて、前述の如く情熱的文章とは、實用的用途以外のものでなければならぬ。それ故、文章のすがたが裝

飾的であることは云ふまでもない。その爲に、殊に構成上に於いても必然なのは言語の選擇、配置、音樂的な韻律、繪畫的な色彩感、凡て彫琢的であることを主要とはすれど、私としてはこれらも程度問題だと思ふ。あまりに整美しきつた配置や、あまりに玲瓏とした句調など、技巧に完膚なからしめた文章はどうかすると、内部生命の情熱が發揮し能はざる場合がある。

明治時代の文章、所謂、美文體といはれた幾多の名文美辭など、私にはどうも情熱的文章とは思へない。また、古今集あたりの玲瓏とした歌調よりも古事記あたりの朴訥としたところに情熱を認める私であるが、丁度、人間の會話にしても、あまりに感激してゐる時は言葉も訥々としていへない。流暢に物を云つてゐるときはその人の神經が冷靜になつてゐる場合である。

即ち、情熱的文章もその文態があまりに流暢で口に滑りやすく、大河の洋々としてゆく流れの如きは適當ではない。あまりに技巧の美しさに讀者は陶醉し、何の危惧、何の質問を呼ばない。それだけ内部情熱に打ち當ることが尠くなる。寧ろ、谷川の巖に當り、石に碎ける奔流的の文章こそ、情熱表現に、妥當すると思ふ。

次に、裝飾的文章であるからに、いきほひ形容詞が多いわけであるが、形容の爲に形容詞を使ひたくないことである。眞に自已の胸を打つ迫力的な感情を表現しようとするときは、實際に當つて形容詞絶無といつてもよい。故に、さういふ衛迫にあつては事物に托した比譬的形容は寧ろ取りたくない。たとへば、「涙は雨のごとく」といふ形容など、折角の本質を僞瞞する言葉であつて、形容過剩であるといひたい。つまりいかにも空々しく、仰山で、作意の無責任さと、言葉の弄使を感じるだけである。

また、「鳴く蟬よりも、鳴かぬ螢の身を焦がす」といふ式の比譬形容なども、今日科學的の頭腦を持つ我々にはその擬法がバカバカしい形容にしか思へない。とにかく自已創意に非らざる比譬的形容詞を使ふことは

大禁物である。

いま、佐藤春夫氏の「田園の憂鬱」の一節をあげてみる。いかにも感受性の強いといふことゝ、古來在りきたりの形容詞を破つて、いかに創造的で個性的であるかといふことを示してゐる。

「……一疋の蟬が凝乎として居るのを發見することが出來た。それは人のけはひに驚く風もないのは無理もない。その蟬は今生れたばかりだといふ事は一目に解つた。それはまだ極く軟かで體も固まつては居ないのである……」

普通の觀方であつたらこれだけの敍述でその目的を果してゐるのだが、作者の官能と想像はもつと進んでゆく。次の文章を見よ。

「この蟲はかうして身動きもせず凝乎としたまゝ今靜かに空氣の神祕にふれて居るのであつた。その軟かなまだ完成しない羽は全體は乳色で、言ふばかりなく可憐で、痛々しく、小さくちゞかんで居た。たゞそれの綠色の筋ばかりがひどく目立つた。それは爽やかな快活なみどり色で、彼の聯想は白く割れた種子を裂開いて突出した豆の双葉の芽を、ありありと思ひ浮べさせた。それはただにその色ばかりではなく、羽全體が植物の芽生に髣髴として居た。生れ出すものには、蟲と草との相違はありながら、或る共通な、或る姿がその中に啓示されてゐるのを彼は見た。自然そのものには何の法則もないかも知れぬ。けれども少くもそれから人はそれぞれの法則を、自分の好きなやうに看取することが出來るのであつた。尙ほ熟視す

ると、この蟲の平たい頭の丁度眞中あたりに、極く微小な、紅玉色で、それよりももつと燦然たる何ものかが、いみじくも裝められて居るのであつた。その寶玉的な何ものかは、科學の上では何であるか（單眼といふものであらう）彼はそれに就いて知るべくもなかつた。けれどもその美しさに就いては、彼自身こそ他の何人より知つてると思つた。その美しさはこの小さなとるに足らぬ蟲の誕生を、彼をして神聖なものに感じさせ、禮拜させるためには、就中、非常に有力であつた。」

この文章の一節、「蟬の誕生を神聖に」感ずるの主觀など、いかにも作者の若さ、純粹さが出てゐる。しかも、科學的の分析を或程度まで行ひながら、それが理窟に陷らず、說明に流れざる一種の情感をもつてゐる。

本講座の編輯者は、成べく實例をあげてその構成方法を示せといはれたが、いかに私が崇拜する文章たりといへども、他人の文章をば俎上に載せて、私が料理し得ることに自信がない。作者作意の機密をば、私ごときものに深く立入つて解剖のメスを揮ひ難いところがあるによつて、これはをこがましいやうであるけれども、自作の文章を抽出して說明する方が便利たと思ふ。幸ひ、小著、長篇小說「彼女を破門せよ」をば「この作の魅力は、作者の筆力と情熱である」と、廣津和郎氏が批評されたものに手寄る。しかし、七百枚からの長篇で作の全體が情熱的といふのであつて、文章の一節を摘出して構成法を說明することは完全なる方法とはいへない。夏目漱石の小說を、こゝに哲學がある、こゝには審美學があるなどゝ、後人は解剖するけれども、漱石自身はそこに哲學を、そこに審美學を織りこむことを意識して創作したのではないと思ふ。

しかし、私は前述の如くに、情熱的文章とは、作者の情熱を第三者に訴求するところの文章であるといつ

たに從ひ、その作意の濃厚に表現されてゐる一節を自作からあげてみたいと思ふ。
左に述べようとする「彼女を破門せよ」の一節は、この小說の主人公であるところの女流歌人の彩子が、友の早川常子の虛名的な權力に壓迫されて、絕えざる悶々、それが何かにつけて訴へたくなるのである。

「高原の太陽は白々と輝いた。八月なかばの空はもう秋づいたのか、午後二時を眞蒼に澄んで所々白い雲がよりどころもなく浮かんでゐるが、太陽面にはその雲がすこしも障らないので光線は思ひきり明るい。彩子は翳してゆくパラソルの中に光を漉した小さな丸い太陽を透かし見ながら步いた。驛前に竝んだ家の幾軒、それを行き過ぎてもまだ二三町の間は、畑を隣にしながらその家がぽつりぽつりとあつたが、もう人家が全くなくなつてしまつた道路に來ると、白樺がぬつと道ばたに自然生えで育つて、高原地帶の風景が現はれ出した。

見渡す限り、田である畑である赤松の林である落葉松林である。白樺の疎林である。それらが地上を夏も旺んな綠色に塗り埋めての一帶の綠光色とはいひながら、畑には畑の綠、林には林の綠と、各々鮮綠白綠暗綠といくらかづつの區別をもちながら連り續きつつ、この山麓の平野はゆるやかな傾斜をもつて廣がつてゐる。さうして廣い土の涯には重疊として山脈がうねつてゐる。

尖つた山頂、圓い山頂、ぎざぎざの山頂、さうした幾つもの山々が、高低の差もなく列つて、その裾をひとつにして、丁度屛風を立て廻したやうに高原の涯に紫色を流がした、その山脈。

山はさう近くはないけれども、空氣の透明によつて山態は隱すところがなく、山襞のあたりの黝ずみ、それは濃い樹木の繁茂であるのが見通せられる。

彩子と町田とのこの二人の旅人の背後には信濃の名山××が聳えてゐる。空がコバルトといへば、山の色はそれよりも稍濃く、さうして空に山頂を描き印して、地に落ちなだれてゐる二千メートルの山の斜線は、そのなだらかなたゞ一線を持つて、山と空との區別を明らかに見せてゐる。

同じコバルト系統の色でも空は山よりも薄く、山は空よりも濃いのである。

山、即ち土の或は岩石の塊であるところの山はこの廣漠たる天地の中にあつて空の色を吸收して紫だ。山はいかに高いとはいへ、この無極無涯な空に對して小さな土塊に過ぎない。さうしてこの山は空のいろを吸つて空の反映物になつてゐるのだ。空が蒼ければ山も蒼い。空が曇れば山も曇る。

だが、どうかすると空そのものよりも反映物である山の方に強い何等かを刺戟されることがある。我々は空の色を等閑にしても地上に屹として寶石のやうに輝く山の肌を見ずにゐられない。

山。そのものゝ自體である自然色の赭土の色は多く忘られてゐて、空の反映に美しい山の肌を愛してゐるのだ。

「反映」彩子はふとこのことを深く考へることになつた。

山の美しさは、空の反映であると知つたら、その山を反映させる空の偉大さを我々は知らねばならないのだ。

夕燒の空は美しい。天に映り地に燃える。野も山も家もみな夕日の反映に輝く、さうして山はその反映物の中に最も印象的である。

山は、山が持つ自體の色を隱くして空の反映によつて美しく人に見せ、また見られようとも山は平氣であるが、これがもしも人間だつたらどうであらう。

他人の反映によつて輝いてゐる自分であつたらどうであらう。氣恥かしさの限りではあるまいか。彩子がかう思ふときに、早川常子があかつき社の信用を得て、女流歌人の第一人者と打つて出てゐる。あかつき社の同人の肩書がなかつたら、名流夫人の肩書がなかつたら、第一人者になれなかつたらうと思ひ到るのだ。時に太陽よりも空よりもそれらの反映物の山の方に印象を強めることがあるやうに、常子の有名であることは。（略）

世人は反映物たる常子の方に目を眩ませられるのだが、彩子は常子のやうに他人の反映物なんかになるのを欲しない、のみか、反映であつて人目を奪ふのは詐欺師のやうなものだと思つた」

これらの文章が少くとも主我的だといへる。つまり、山といふ素材を對象にして、自己の情熱を訴へてゐる。これをもしも科學者のやうに、

「山は周圍の土地より急に且つ著しく隆起せる大なる地塊、その頂上に至るに從つて體積は減少するを常とす」

といふやうに書いたら、山の説明にはなるが自我のない文章、つまり個性のない文章になつて了ふのである。

情熱的文章は一面音樂的であらねばならぬ。人間日常の動作にしても聲と音とは、情熱の表情であるのであることは云ふまでもない。怒聲といひ、嗚咽といひ、笑聲といひ、凡て情熱發露の音律である。いま、次にやはり「彼女を破門せよ」の小説中の一節、その音樂的に表現されたところをあげたい。

「…彩子はそれを聞くと落雷したやうに驚いた。あゝ幸福の時間の短いことよ。二人は夜が明けないうちに、もう個々別々の己れに復らねばならなくなつた。

天國から地獄に落ちたやうな感じだつた彩子の心は。彩子は身を引締めた。

「先生。さよなら、こゝでお別れします」

かういつたきり玉利の返詞も何も聞かない。惜氣もなく駈け出した。一刻でもよい玉利の傍にゐるほど幸福だと思つてゐた彩子の感情はすつかり撤廢されて、全く反對に、一刻でも長くこの人に近づけばそれほど彩子の身の立つ瀬がなくなるのを彩子は覺つた。

彩子は走つた。走つた。夢中で一町ばかりを。あとを決して振りむかずに。玉利がどうだらうと構はない。どうでもなれでたゞ走つた。土の上に、彩子の爪先が着くか着かないかのやうに飛んだ。飛鳥のやうに。頭の髮にとめてあるピンがハラハラと二三本落ちた。彩子の眼がくるくるとした。それが疾走してゐる自分の勞れか、それとも大地がくるくると廻つて來たのか分らなくなつた。あゝ、くるくると廻る廻ると思つたら、彩子はばつたりと道に倒れた。

「あゝ夢だ。夢だ！」

彩子は道端にどつかりと臥したまゝ聲をあげて誰にも憚らず泣いたのである。高原の夜を。

この文章も普通の敍事文だつたら、「一町ばかりを夢中に走つた」と、ありきたりの順序を持つて描くべきに、それを「走つた。走つた」と逆行してみたのも、彩子の昂奮した瞬間の態度を鮮明にする意圖である。

さうして、言葉も思ひきり省略して、神經的の言葉だけを蒐めてみた。走馬燈のやうに走つたとか、汽車の窓から見る外景のやうに走つたといふ客觀視を避けたのは、物を敍すればそれだけにこの刹那の感情の高調が削除されると思つたからである。が、これは一例に過ぎない。

表現とインテレクト——石濱金作

インテレクトといふのは、理智の意味だらう。つまり文章中の智的分子を指してゐることと思ふ。一番簡單な意味では、文學的文章以外の文章——例へば科學的文章は殆んど全部、この智的分子からだけ成立つてゐる。醫學書、地理書、歴史書、その他の學述的文章、役場の通知等々——には、情緒的要素も、神經的分子も、心理的解剖も、少しもない。さういふものがあるのは、只文學的文章だけに限つてゐる。

そこで、文章中の智的分子といふ點から云へば、それはかへつて文學的文章以外の文章にあるので、反對に、その他の情緒的分子や、心理的要素や、神經などは、これは文學的文章だけに含まれてゐるものだから、文學的文章では、まア智的分子は一番あとにのこされる。一見、あつてもなくてもよいもののやうではある。事實また、智的——或は理智的——要素の殆んどない文學は。今までにも澤山ある。例へば詩である。詩は藝術のうちで一番純粋なものとされてゐるが、それには殆ど智的要素は含まれてゐない。詩では、情緒とか、直感とか、せいぜい神經ぐらゐが重んぜられるので、理智的要素はむしろない方がいいとされてゐる。

また小說にも澤山ある。例へば不如歸や、金色夜叉には、その感情的要素に比べれば、知的要素は殆んどないといつていい位である。西洋の小說でも、アンナカレニナや、罪と罰には、理智のひらめきよりもむしろそれを壓倒する感情と神經の重味が全部を占めてゐる。

ところが例へば菊池寛氏の作品を例にとつてみる。すると、氏の作品で何よりも目に立つてゐるのは、その理智であらう。芥川龍之介氏は、初め新理智派を以つて稱へられたけれども、氏はどちらかと云へば、それよりもむしろ神經や情緒を重んじてゐる。本當の理智派は菊池寛氏であらう。

さて、文學といふものは、始め何よりも情緒が尊ばれた。情緒のないものは文學でないといふ位にまで決定されてゐて、文學論も永くその基點の上に立てられてゐた。例へば、一時小說に詩があるとかないとかが論ぜられて、それが無い場合にはそれは文學でない位にまで云はれた。菊池氏の初期がそれで、橫光利一氏も最初はそれで攻擊された。それはまだつい此間のことである。ところが最近では理智と神經が、感情と心理とに置き代へられた。感情といふ重くるしい衣が脫ぎ捨てられて明るい理智が生活を導き、心理といふまどろこしいものが、神經の銳さに擊退されて、それが文學の上にも反映してきた。そして理智が文學で重んぜられてきたのである。一面から見れば、感情と心理に飛躍がないうちに、理性と神經が飛躍したのである。同じ描寫のうちにも、理智的な描寫と情緒的な描寫との間には實に格段な相違がある。次の文章は菊池氏の「恩讐の彼方に」の書出しであるが、その描寫の態度は、徹底的に理智的である。

（市九郎は、主人の切り込んで來る大刀を受け損じて、左の頰から顎へかけて、微傷ではあるが、一太刀受けた。自分の罪を――縱令向ふから挑まれたとは云へ、主人の寵妾と非道な戀をしたといふ、自分の致命的な罪を、意識してゐる市九郎は、主人の振り上げた大刀を、必至な刑罰として、譬ひその切先を避くるに努むる迄も、それに反抗する心持は少しも持つてはゐなかつた。彼はたゞかうした自分の迷ひから、命を捨てることが、如何にも惜しまれたので、出來るだけは逃れてみたいと思つてゐた。それで、主人か

ら不義を云ひ立てられて斬り付けられた時、有合はせた燭臺を、早速の獲物として、主人の鋭い太刀先を避けてゐた。が、五十に近いとは云へ、まだ筋骨のたくましい相手か、疊みかけて切り込む太刀を、攻撃に出られない悲しさには、いつとなく受け損じて、最初の一太刀を左の頬に受けたのである。が、一旦血を見ると、市九郎の心は、忽ちに變つてゐた。彼の分別のあつた心は、闘牛者の槍を受けた牡牛のやうに荒んで了つた。どうせ死ぬのだと思ふと、そこに世間もなければ、主從もなかつた。今迄は、主人だと思つてゐた相手の男が、たゞ自分の生命を脅かさうとしてゐる一個の動物——夫も兇惡な動物としか、見えなかつた。彼は奮然として、攻撃に轉じた。彼は「おう」と叫きながら、持つてゐた燭臺を、相手の面上を目がけて投げ打つた。市九郎が、防禦の爲めの防禦をしてゐるのを見て、氣を許してかかつてゐた、主人の三郎兵衛は、不意に投げつけられた燭臺を受けかねて、蠟受けの一角が、したたかに彼の右眼を打つた。市九郎は、相手のたじろぐ隙に、脇差を拔くより早く飛びかかつたのである。)

これを見て、讀者の中には、これは描寫ではない、説明だと思ふ人もあるかも知れない。成程、中に説明的要素も多く含まれてゐる。しかしこれを説明だけだ、と考へる人もまたなからうと思ふ。説明にしては、あまりに生き〱と描かれてゐる。それは立派な描寫である。また、これは二人の心理を書いてゐるから、心理描寫だらうと考へる人もあるかも知れない。しかし、心理描寫はありながら、讀者の目に見えるものは、彼等の心理ではなく、むしろ格闘である。それは一分の隙もなく描かれてゐる。心理描寫であつて單なる心理描寫でなく、行動描寫であつてまた單なる行動描寫でなく、説明のやうでゐて描寫であり、描寫でありながら理智的である。

（ブウー、と短く、どこか遠くで汽笛が鳴つた。それで、あんまり靜かなのでちよいと氣になつた。今夜だけに限られた靜けさのやうな氣がしだした。女中を起して、寢床をもつてあがらせ、今夜はうちぢうみんな揃つて二階にねようかしら、とも思つてみたが、起きてゆくのも億劫なので、そのまゝ讀みつゞけた。そのうち、男女關係のかなりきはどいことを書いたところへ來たけれども、なんともなかつた。引き續きに思ひ出されるやうな男などもなかつた。なんにも思はず讀み耽つた。

バサッ。

すぐ枕もとだつた。あともさきもなしに、たゞそのもの音ひとつきりだつた。疊の上に何か落ちたのに違ひないが、なんであるか、顏をあげてみる氣にはなれなかつた。左の片手に持つてゐた雜誌を、そうッと蒲團の上へ置き、手先を引ッ込めて、胸のところで握り合せた。左の、石のやうな冷たさが、右の掌へ滲みた。

見ると、姫が、薄ウく眼をあいて、ぢつとこつちへ瞳を据えてゐる……。

ギョッとした。）

以上は、里見弴氏作「椿」の中の描寫だが、これには智的要素が少しも交つてゐない。三十を過ぎて獨身の女が、夜中の十二時頃床に入つて寢られぬまゝに講談雜誌を讀んでゐるのである。すると、床の間の椿の花が一輪バサッと落ちたところである。それを作者は徹底的に、氣分的情緒的に描いてゐる。作者はこれを書きながら、少しもそこに理智的要素を働かしてゐない。

今あげた二つの例を見てもわかる通り、凡そ文章に、表現に、理智的要素が交ると、簡潔になり、立體的になり、場合によつてはかへつて潑溂とする。その代り、さういふ表現からは、とろかすやうな感能的効果や、溺れさすやうな情緒的氣分は求められない。それに反して理智的でない表現は、どうしても一面平面的になり、冗漫になり、場合によつては怠屈になる。よほどの情熱も、現代ではそれが確かな、しつかりとした理智の礎の上に立つものでなければ、情熱が情熱として受け取られないで、文學上の痴情に陷る。それ位現代では理智がとぎすまされてゐるのである。それはあらゆる他の生活上のことで、理智がそれを導くのと同じく、やはり文學上でもすべての表現は、やがてそれを導くものとして結局は、その底に賢い理智を祕めてゐなければならないものだと私は考へるが、それは詩の場合など、どういふことになるものかしら。こゝで今私が云つたのは先づ小說上のことゝして考へてをいて貰ひたい。それも私は現代の小說について云つたのである。昔の小說は凡そ理智などいふものを排斥してゐるし、また、神經を重んじ感覺を主とした小說などでは今でも理智などといふものをかへつて邪魔物のやうにするが、しかし私はすぐれた理智は結局神經や感覺を征服するものだと考へてゐる。勿論文學では、表現を賑やかに華やかにするものは理智でなく、心理や神經や感覺やセンチメントがそれをそれらしくするのだけれど、私の云ふのは只その底に一脈のしつかりとした理智を祕めてゐないと、かへつてそれらのものが生きてこない、生彩を放たないと云ふのである。あまりにインテレクチュアルな表現は、只それだけでは勿論冷たく、かたくるしく、重くなる憂ひのあるのは當然だが。なんにしても、インテレクトもセンチメントも神經も感覺も心理も、何もかも皆そろつてゐるのが、豐富で調和的だが。そしてさういふ文學こそ、私は健康な、來るべき文學だと思つてゐる。

表現とセンチメント——瀨沼茂樹

一

新感覺派文學の生誕以來この國の文章は著しくその面貌を變じた。その一つの特色は、新しい文章が極めて理知化し、それとともに感情が排斥されるに至つたことである。新感覺派の制作手法は、周知の如く、一種の構成主義であり、理智的斷截とまでは行かなかつたが、兎に角感覺の撒布と裝飾とから建築されて、その內面性・感情を意識的に殺した。その後、形式主義から主知主義などが稱へられるとともに、この傾向は一層助長された。理智的斷截が文章制作の至上權を握り、感情は壓し潰され、藝術の本質までも理智化したやうに喧傳された。單に散文的な文章のみならず、元來が抒情を中心とする詩的な文章にまで及ぼされ、あらゆる藝術的な文章がかういふ軌道を辷つて行くかにみえた。

新しい文章はかく理智（インテレクト）を愛したが、表現における感情（センチメント）の役割が全く失はれたわけではない。彼等はただ理智を重んずるあまり、感情の働きを默殺しただけであつた。しばしばいはれることであるが、橫光利一氏の『花園の思想』にしても、その新感覺派的表現の背後には、妻を失つた夫の悲しみ、その切々たる純情があつた。この感情が、その表現を單なる感覺のモザイックに終らしめず、これに緊密な統一を與へてゐるのである。あらゆる表現はその根柢にこれを統一する感情をもたなければな

らない。感情こそ表現においてその內實を形づくつてゐるものなのだ。

私は今センチメントを、表現の內容として、內面的な體驗の內實として語つてきた。しかし同時にセンチメントが表現においていはば漆喰のやうに文章の統一性を與へてゐることをも說いた筈である。このことを反面からいへば、表現において具象性を與へ、一定の感動力の根基をなすものが、センチメントであるといふことにもなる。實際、主知的な表現がしばしば單純なる說明に終り易いのに對して、主情的な表現がしばしば具象的な描寫となることを想起すれば、容易に納得されよう。

次に感情は、それが純粹であり、鋭敏であればあるほど、概念的な見方を斥け、個性的な見方を可能にする。一本の草、一塊の石にも個性を發見し、これを生動せしめるものはこの純粹淸淨な感情である。夏目漱石が豐麗な薔薇を寫した表現に次のやうなのがある。

「大きな瓣は卵色に豐かな波を打つて、萼からこぼれる樣に口を開けたまゝ、ひつそりと所々に靜まり返つてゐる。香は薄い日光に吸はれて、二個の空氣の裡に消えて行く」。

いかにも鮮かな表現である。かかる個性的な把握はインテレクトによつてではなくセンチメントのうちにのみ捉へられるものである。

以上、私は表現におけるセンチメントの重んすべき理由を、その二三の場合から說明してみた。引續いて、最も單純な場合に出發して、表現とセンチメントについて若干の管見を綴つてみよう。

二

主情的な表現は說明に終らず具象的な描寫になると、私は書いた。しかし感情を單に感情として表現することを意味しない。センチメントをセンチメントとして表現することは、しばしば唯情緒を歌ふことに盡きる。殊にその情緒が强ければ强いほど、却つて主觀的迷語に陷り、單に具象性を失ふばかりではなく、表現が形式を失ひ、結局、表現を破ることになる。それ故に、情緒を離れて情緒を描くことによつて、却つて主情的な表現も成立する。その好例は後に說明する心理描寫においてみられるであらう。

しからば主觀的情操はいかにして表現せられるであらうか。悲しければ悲しい、暑ければ暑いと表現することを以つて足りる筈はない。蓋し悲しいと單純に表現することによつては、或時はたださうした概念を與へるにとどまり、又或時には他人に理解されない晦澁な表白にすぎない場合がある。したがつて主觀的情操といへども、これを具象的に描き、この描寫からしてそれに伴ふ感情として、さうした主觀的情操が語られなければならないのだ。

褌に團扇さしたる亭主かな　　蕪村

この有名な一句は暑いといふ言葉を一つも漏らさずして、よく三伏の炎熱を表現し盡してゐる。尙ほ一歩進んでいへば、夏の豐かな夕景の情趣もこの簡單な表現に盛られてゐるといふことができよう。主情的な表現は、この俳句のやうに、具象的な表現の背後に流れる情緒を中心に語られるのである。

かく情意を主とする文章は、その句法において、その言葉の音調において、自ら流動の趣きを備えてくる。逆にいへば、句法を整へ、音調に注意して、文章に流動感を與へなければなるまい。單に事象を描くに當つても、その個性的な表現のためには、主觀卽ち情緒が大切であることはいふまでもない。林芙美子の自然描

寫におけるリリシズムも實にまたその優れた主觀的情緒にある。最近の『容貌』の一節をとつてみよう。

「城砦のやうな狹い谷間をつないで、二本の太い針金が、向岸の人家の二階へ渡つてゐる。それを見ると針金の屆いた二階屋には白い障子が一枚開いてゐて、老人が何か手であいづしながら、笊を滑らせてよこした。まるで映畫の中の溪谷渡りのやうに、その小さい笊はぽんぽん浮腰でわたしの方へ流されて來る。立ちあがるのも面倒であつたが折角の意味あり氣な笊の流れを見ると、わたしは熊笹の籔の方へ走つて行つてその笊の中を覗いて見た。笊の中には鉛筆や雜記帳や、舌代と書いた板切なぞが這入つてゐた。その板には、茹卵子や、煎餅や、サイダーなぞの値段が書いてあつた。最後にお客様と書いてあつた。わたしは藁紙のやうな雜記帳を取り上げ、それに大書して茶を飲みたしと書いた。笊を谷間の方へ押しやると、鎖のやうな音をたてて向岸へ流れて行く。

再び笊が流れて來ると、小さい茶飲み茶碗が二つにきゆうすがそろへられ、小判のやうな煎餅さへ添へてあつた。凪は寒むかつたが、岩の上に坐つたまゝで茶が飲めるといふことは愉しいことである。茶を飲んでは味のない煎餅をばりばりと噛んでゐると、裏手の窪地の籔蔭で、ざはざはと人の氣配がした。」

この自然描寫の流動感は、この言葉のうちに流れてゐる情趣、換言すれば、作者の個性的情緒の故である。古來幾多の自然描寫も亦かくして齎され、かくして生動せしめられたのである。新しい文章はかうした格調を破り、かうした感情を殺さうとしたが、その表現の優れてゐるものほど、この感情によつて緊密な裏付けが行はれてゐるのだ。

「すると、群集はちりぢり遮斷線からはみ出して會館へ向つて迫り出した。騎馬警官がその亂れる群集の外廓に從つて、馬を躍らせた。スコットランドの隊員を積み上げた自動車が拔劍を逆立てたまま、飛ぶやうに疾走した。と、急に、群集の一角が靜まつた。すると、今まで騷いでゐた群集は奇怪な風を吸ひ込むやうに次から次へと默つていつた。と全く音響の停つた瞬間、その一帶の沈默の底から、どことも知れず流れる支那人の靴音だけがかすかに參木の耳へ聞えて來た。」

切迫した光景を急速なテンポで疊みかけて行く横光利一の『上海』のこの一節も、感情を斥けながら、しかし感情を極度に緊張せしめることによつて齎された流動的效果を考へずしては、遂に理解されないであらう。

三

かく情意を中心とした文章から生ずる流動感は、心理描寫において、一層切實な問題となる。心理描寫は人間の心情・性格などを內面に入つて端的に描き、その感情のうちに漂ふ心の動きをその動くがままに掘り下げて行かねばならない。しかるに人間の平生を觀察すると、眼に映つた外的事象と、心內の事象とは常に一所に動いてゐる。例へば一匹の蠅を眺めながら、同時に宴會での出來事を考へてゐることがある。しかもこの外的事象とか心的事象とかは、秩序的に相關しながら動くとは限らず、多くは離れたり、附いたりして複雜な現象を極めてゐる。そこで、かうした交錯をいかに流動的に表現するか。

「內藏之助はふと眼を三國志からはなして、遠い所を見るやうな眼をしながら靜かに手を傍の火鉢の上に

かざした。金網をかけた火鉢の中には、いけてある炭の底にうつくしい赤いものがかんがりと灰を照らしてゐる。その火氣を感じると、内藏之助の心には安らかな滿足の情が今更のやうにあふれて來た。丁度去年の極月十五日に亡君の讐を復して泉岳寺へ引きあげた時、彼自ら『あらたのし思ひはるゝ身はすつるうきよの月にかかる雲なし』と詠じた、その時の滿足が歸つて來たのである」。

これは芥川龍之介の『或日の大石内藏之助』の一節である。

「あら、なんて大きいお乳。まああれが乳房なのね。」と、留伊子はふらふらとポプラの木蔭へ誘はれて行つた。

そこには白に黑ぶちの乳牛が五六頭、腹にもう一つ柔かい腹をつるしたやうな豐かな乳房を垂れて、のんびりと立つてゐた。

「あんな大きな、お乳があれば――。」

「はあ、乳量の一番多いホルスタイン種です。八丈島の牧場の牛の一日四斗何升が最高ですが、こゝでもその――」と事務員は一頭の牛を指して、

「あのカァネェション・ミルクで皆さまに知られてます、アメリカのカァネェション牧場産のこの牛は、二斗六升搾れたことがありました。」

「あんなお乳があれば――。」

「乳牛の審査には乳房の大きさが大切なんです。」

「伊佐子も消化不良なんかで死ぬまいに。」

と留伊子は心につぶやいた。

これは川端康成の『化粧と口笛』の一節である。

前者は、内藏之助の態度から連關して火鉢の描寫に、その火鉢の火氣から内藏之助の心理に說き及び、そこに優れた技巧と流動感をみせてゐる。即ち、内藏之助の心理を描寫するために、外面から内面に秩序正しく入り込み、その火鉢の火氣を契點として心理世界を展開せしめる。しかし火鉢の存在と心理世界の展開との間には何ら内的必然性はない。いはゞ一筋にその心理世界に入りこむための手段であつて、近代小說における定石的な筆致を完全に踏襲してゐる。これを生かすものはそのなだらかな一筋の線であつて、その表現技巧のうちに流動が横つてゐるに他ならない。故にかかる表現においてはセンチメントは完全に客觀化され、その直線に沿ふてこの感情が表現を統一してゐるのである。

これに反して、後者は、牧場における乳牛から、子を失つた母親の悲しみが連想され、一層複雜な形式において心理描寫が追求されてゐる。換言すれば、母親の心理を貫く線がこの風景描寫の、乳牛を中心として顯在し、平行し、また去つて行く。ここでは母親の心理の線においてのみ感情が單純に統一されてゐるのではない、二つの連關した外面、内面の複雜した線において統一されてゐるのであり、かかる感情の構造聯關をそのまゝ表現することを可能にしたのは新しい文章道の巧妙練達な手法に俟つものである。かうした表現において、これを統一してゐるものがセンチメントであり、センチメントがなければこれが不可能なことはいふまでもない。

さらに、横光利一の『機械』などから後の作品においては、心理のもつと複雜な錯綜した姿をできうる限

り具象的に描くために、あゝも思ひ、かうも思ふ、この感情の赴くがまゝにいはゞ曲線的に描寫し、それを表現しようとしてゐる。こゝでは心理描寫が刻々の進展を主調とし、それがいかに錯雜し、または斷絕しようとも、その進展に沿ふてセンチメントが流れてゐるのである。しかもかゝる錯雜した心理描寫を可能ならしめたのは、そのいかにも主知的な手法の背後にある生の流動、卽ち感情そのものである。こゝにその例を引證したいが、長い引用を必要とし、旣に與へられた紙數も盡きてゐるからして、一先づ擱筆する。

☆心性と表現

ユーモアと表現

——廣瀬哲士

ユーモアとは如何なるものであるか。といふと、聞きやうによつては、この問それ自體が寧ろ滑稽の響きがあつて、ユーモア其物とは多少異つたもののやうである。すべて、響きなり、味ひなりは、デリケートなもので捕捉しがたいものであるが、ユーモアは殊に捕捉し難いものの中の一つである。この難物を如何やうに取扱ふか。表現の上からユーモアを何う取扱つたらいいか。ユーモアを表現しようとするには何うしたらいいか。ユーモアを表現するのと、表現がユーモラスであるといふのとは異つてをりはせぬか。ユーモアを表現するには、ユーモア其物を解してゐることが必要條件である。之に反して、表現の方にユーモアなところのあるのは、知らずして現れる味ひであることが屢々である。ユーモアを表現しようとする努力はあつても、殊にその技巧が拙である場合には、ユーモア其物の代りに、ユーモラスな表現が目について來る。

このユーモア其物の味と、表現にユーモラスなところがあるのとは、甚しい相違のあるものだといふことは、苟も文學に携はり、藝術に關心を有つてゐる者にとつて、心得て置かなければならぬ重大事である。ところで、この事は更に進んで藝術全般の問題にもなるが、此處では問題をさう擴大することは避けて、唯一つ文學なり藝術なりに親炙しようとする初歩の人々に向つて、ユーモアを表現する上に、必ずしも材料を豐富に拾集する必要はなく、ユーモア觀取の態度を保持することが何よりも必要な條件であることを指摘して

置かう。

例へば、高座に上つた落語家が、なるべく多くの可笑しい材料を持出して語つたところで、聽者の方は滑稽な感じを受けることは受けても、ユーモアの味を味ふといふ境地に必ずしも達するものではない。それよりもその落語家が是非とも人々を笑はせようとして、澤山の滑稽な材料を持出して、我を忘れて一生懸命に努力する目つき、口つき、手振り、そぶりの裡に、却て本人の知らぬユーモアの味が溢れ出すのを諸君は認められたことであらう。またそれとは異つて、名人の落語家が、極めて落ちついた態度で、敢て可笑しい事柄を話さうとするのでなく、眞面目に語り出す話が、一分二分三分と靜かに進展するにつれて、何時の間にか風味のゆたかなユーモアをわれらに味はせてくれることも、諸君の屢々遭遇されたことであらうと想ふ。

現代日本のユーモア作家の隨一である佐々木邦氏は、寔に寡言沈默の人であつて、毫もユーモアの素振を見せない謹嚴な紳士である。これと最も極端な對照を示すのは大辻司郎氏である。私はこの著しい對照其物に既にユーモアの由つて生れるところが何處にあるかを想察し得るやうにさへ考へるが、それは兎に角として、佐々木邦氏が直接私に語つた體驗談の中に、「自分の初期の作品には拾集した材料があまり多すぎた。實は可笑しい材料がなくてはユーモアの作品は出來ないものと信じてゐたかも知れぬ。しかし、今日では自分の書く事柄が何であるかを筆を執つた時にすら知らないでゐる。刻々に頭に浮んで來る光景なり、情景なりを率直に表現するばかりである。材料は最早殆ど何物でもない。ユーモアを觀取する態度が何よりであり、よきユーモアはよき人格より、傑れたユーモアの作品は、やはり傑れた人格の持主であることを要する」といふ意味の一節があつた。

これは決して單に內容とか材料の問題にのみ限られたことではなく、表現技巧の問題にも十分適用せられ

る眞理である。例を今度は繪畫にとつて見給へ。漫畫とかカリカチュールといはれる種類の若干を拾ひ出して見ると、わざと目を大きくしたり、鼻を大きくしたり、所謂誇張の技巧を用ひて專ら可笑味を表現しようとする作家を屢々認められるであらう。或は、更に進んでその効果を多くしようとして、太い線を用ひたりけばけばしい色彩を用ひたりする者がある。いはゞ、これは大辻司郎式の行きかたであつて、藝術としては甚しく低劣の誹りをまぬかれないものである。現代の漫畫家の中にも相當いゝものもないではないが、俗受けを專一と心得る新聞政策に左右せられてか、隨分この低劣の表現に墮ちてゐる者が少くない。この邊の消息は、古く鳥羽僧正の筆とせられてゐる動物戲畫の繪卷物のやうな優秀なものと、江戸末期に横行した滑稽畫などと比較すれば説明を俟たないで諸君の容易に首肯されることであらう。要するに、藝術と非藝術とがその兩極端に位してゐる。

鳥羽僧正の戲畫を見てゐると、寔にユーモアの眞髓にふれることができるやうである。さうして、殊に私達の啓發されることは、その筆致の自由さと表現の眞摯と、戲畫であつて、しかも毫も戲畫でない謹嚴な藝術的態度である。一口にして言へば、リアリズムの極致である。

このリアリズム、寫實主義、客觀描寫の態度はユーモア表現に於て何よりも必須の條件である。飽くまでも冷靜に、客觀的に、人生と社會とを觀照すれば、千百の説明を俟たないでもユーモアは十分認められ、發見され、表現し得られるであらう。この意味から言へば、ユーモアは科學に接近してあるといふことが言へるであらう。フランス現代の傑れた哲學者であるベルグソンが、

現實を仔細に敍述して、さもそれが理想的狀態であるかのやうな顏をする。ユーモアは往々こんなにな

つてゐる。それはイロニイの反對である。兩者とも諷刺の形式であるけれども、ユーモアが科學の姿をしてゐるのに反して、イロニイは辯舌の方である。ユーモアは現在の惡德を極めて冷靜な態度をもつて指摘する……ユーモリストは學者の假裝をしてゐるモラリストであり、……解剖學者のやうなところがある」と言つてゐる。

これは聊か學者すぎる言葉であるが、ユーモアと雖も、廣く見れば可笑味の一種であつて、「可笑味其物が主觀的情緒を禁物とするものである以上、客觀的の態度を要することは無理からぬことである。容易に主觀的の情緒を動かして、一から十まで同情をしたり、氣の毒におもつてゐては、笑は全然爆發することがないであらう。さうかと言つて、あまりに學者的態度であつて、分析と解剖ばかりをしてゐては、それではまたあまりに人間味がなくなつてしまつて、寧ろ嫌惡の情を誘ひ、面白味よりも第一に溫かみを失つてしまふであらう。ユーモアにはこの溫かみが必要であり、それでゐて科學的のところも要るのである。つまり人生を觀察する熱情が奥底にひそんでゐなければならぬ。冷酷であつてはユーモアでなくなり、それかと言つて客觀的の辛味がなくてはユーモアもないのである。

それ故ユーモアは單純な調合ではなく、極めて複雜な配合をしてあるものである。それでゐて、表面は一様に塗りつぶされた單純な色彩であることを要するのである。そこに普通われらのいふ自然らしい趣があらはれてゐるのでなければならぬ。

一體、人間の最も人間らしいのは、動物とは異つて理知の秀でてゐる點にもあるが、あらゆる事柄に遭遇して、微妙な感情の琴線を振動させるところにあるのである。あまりに主義主張に突進して前後左右を顧み

ないのは、勇敢ではあるが、時には痛ましい限りのことがある。それは周圍の事物に振動する感情の琴線を殺してゐるからである。忠ならむと欲すれば孝ならず、孝ならむと欲すれば忠ならずといふのは弱々しいやうだが、いかにも人間味の豐かなところである。それは他の言葉でいへば、矛盾の人生である。ユーモアはこの矛盾の人生に深く同情をする。しかし、その同情を涙をもつて表現しないで、さも冷かさうな顏をして指摘し、反省をもとめる。けれども、それは人生を嘲笑しようとするものではなく、いはゞ微笑によつて匡正しようと欲するのである。

愛撫して匡正するのがいゝか、秋霜烈日の威力で匡正するのがより多く效果があるか。恐らくその何れを擇び、何れを排することもできないであらう。兩者とも必要缺くべからざるものであらう。唯ユーモアは後者の方ではなく、前者の方であることだけは確實である。あまり突き詰めた氣持ではユーモアは生れて來ず味ふことも困難である。だが、あまりにのんびりと朗かでありすぎては、これもまた考物であらう。

ユーモアは笑の一種であるとしても、機智と何う異るか、道化、滑稽、喜劇、諷刺などの可笑味とけじめを何う立てるか、すべてそんな問題になると、かなり廣汎な問題になつて、社會と人生とに複雜な交渉があつて簡單に述べつくすことができない。けれども、この問題についてより進んだ分析と研究とに志のある人は、私の譯したベルグソンの『笑の哲學』(東京堂發行)を參考に讀んで見られるのがよからう。

アイロニーと表現——生方敏郎

アイロニー、即ち諷刺また諷諫とは、物の矛盾缺點を指摘し、而かも露骨に之を云はないで、隱約の間にほのめかし、それに依つて相手方を刺し、その邪曲を思ひとゞまらせることを言ふのだ。それ故、俗な言葉で言へば、皮肉といふことにもなり、あてこすりと言つてもいゝし、齒に衣着せて言ふともいふし、蜜の中に毒を盛つた言葉とも言へる。この樣なものが、成長發達すれば、一種の堂々たる大文章を成し、世界文學の領域に於いて、かなり重大な役割を演じて來てゐる。

では、諷刺文學とはどんなものかと言へば、それは咏嘆の文學ではない。自然、神、英雄、戀愛等を咏嘆した詩歌小說軍記とは、全然その類を異にする文學だ。諷刺の文學が對照とするところのものは、自然や神や英雄ではない。平凡人だ。尠くとも神を祭壇よりたゝき落し、英雄から地位勢力等の背景をはぎ取り、之を素ツ裸にし、平凡人にまで引下げて見た文學だ。英雄詩人は人を以て、神とするのであるが、諷刺家は神を以て人とし、人を以て唯の動物とするのだ。英雄詩人がアウステルリッツの輝ける日を戴いたナポレオンを描くならば、諷刺家は、食傷したナポレオンが侍女の前で悲鳴をあげ、腹痛を訴へる場面を描くだらう。

豐太閤の武威天下を壓して、その軍隊を朝鮮にくり出した時、太閤自身西國へ出馬すると言ひながら、大阪城に何時までもぐず〱してゐた。此の時に、秀吉の童幇曾呂利新左衛門が、

太閤が一石米を買ひかねて
今日も五斗買ひ(御渡海)
あすも五斗かひ

と諷諫したのは、有名な朝鮮役のエピソートだ。當時群雄雲の如く、豐太閤を取まいてゐながら、太閤と云ふ太陽の光に壓せられて、誰一人そのスローモーションを言ふ者がない。こんな場合に、曾呂利は機智と諧謔とに富んだこの一種の歌に依つて、先づ太閤を笑はせ、更に彼を反省させ、そして、彼を動かして九州名護屋まで出馬させた。その功また偉なる哉ではないか。

此の樣に諷刺家は、英雄をも凡人扱ひにし、大人をも小兒扱ひにする。諷刺家は如何なる強權暴力をも敢て恐れるものではない。何んとなれば、諷刺は實に小を以て大に當り寡を以て衆を惱ます戰術だからである。二千の手兵を率ひて四萬の今川勢を破つた織田信長、上田の孤城に據つて、天下の德川を侮つて敵とした幸田昌幸の戰術こそは、諷刺文學のそれと似てゐる。

但し、諷刺は徒らに慷慨激越したり罵詈讒謗したりするものとは違ふ。例へば、杜甫の貧交行の、

翻レ手作レ雲覆レ手雨。紛紛輕薄何須レ數。
君不レ見管鮑貧時交。此道今人棄如レ土。

の如きは、人情の輕薄を正面から憤つたものであつて、諷刺ではない。併しながら、彼の詩には玄宗皇帝を諷諫したものが尠くないが此處には省く。

命がけの諷刺と言へば、有名な陳思王曹植の七歩の詩がある。

魏の曹操の子文帝は、弟曹植の才を忌み、これを殺さうとして、七歩あゆむ間に詩を作れと命じ、若し出來なければ死刑にすると言つた。曹植聲に應じて、詩を作り、

煮レ豆持作レ羹。漉レ豉以爲レ汁。萁在二釜下一然。

豆在二釜中一泣。本自二同根一生。相煎何太急。

と答へた。豆と豆がらとは素これ同根より出たいはゞ兄弟だ。然るに、豆がらが豆を煮るとは、何んといふ情けないことだらうといふのだ。これを聞いて、兄の文帝は恥ぢて曹植を赦したといふ。

七歩あるく間に、曹植はこの詩を作つた。諷刺は時として、この様に神速でなければならない。諷刺は卽ち戰術だからだ。

だが、戰術としての諷刺は、前にも言つたやうに、慷慨淋漓として、世人の感情にアッピールするものではなく、齒に衣着せて人々の理智に訴へるものである。弱者が强者と戰ふ時、庶人が權門と戰ふ時、言はんと欲する所を明白に言つて了へば、彼は直ちに逮捕せられ、若し出版物ならば此を差押へられ、かの林子平の六無齋が言つてるやうに、親もなく妻もなく子なく版木なし、錢もなければ死に度くもなし、といふ結果になるだけだ。版木が沒收せられて了つては、言論戰は出來るものではない。それ故、言ひ度いことを明白に云はずに、齒に衣着せて之を言ひ、而かも明白に言ひ切つた以上の效果をあげるのが、諷刺である。卽ち兵刄や法網の下をくゞつて行く言論戰だ。例へば、幕末時代に、アメリカ合衆國の水師提督ペリーが軍艦四隻を率ひ、卒然として下田の沖に現はれ、薪水の供給を求むるや、日本の上下は愕然として、その爲すとこ

ろを知らなかつた。その時に現はれた落首に曰く、

アメリカは麥より食はぬ國なれど
　日本人はあはを食ふなり

之は粟を泡沫に通はせて、日本の社會の狼狽振りを諷刺したものである。また、

日本を茶にして來たか蒸氣船
　たつた四はいでよるも寢させず

之も蒸汽船を上喜撰に通はせたもので、上喜撰とは上等の茶のことである。

それ故、この洒落混りの意味が分らない者には、この落首は全く意味をなさない。私が、諷刺は理智に訴へると云つたのは、即ちこゝのことだ。

かう云ふわけだから、諷刺文學は、馬鹿者揃ひの社會では、手も足も出ない。どんなうまい諷刺をしたからとて、先方へ少しも通じないのでは、何んとも仕樣がない。

だから、諷刺は野蠻國には存在し得ない。また未開時代には發生する筈がない。どの文藝にしろ、それが發生し、それが榮えるには、それに適した時代と環境とが必要だ。咏嘆文學は、例へばギリシヤのホメエロスの樣に、古代から有つたが、諷刺文學は、同じギリシヤに例を取れば、アリストファネスの樣に文化の榮えた時代のものである。

それは日本にしても、どこの國にしても、同じことで、諷刺文學は總ての文學の中で、一番遲く生れた。一番モダーンで、一番文化的だ。奈良の都の末期に編纂された萬葉集の中にすら、諷刺的色彩ある歌は、ほんの僅だ。平安朝時代に入れば、「竹取物語」の樣な立派な諷刺文學が生れた。だが何と云つても、日本に於いて諷刺文學の最も榮えた時代と云へば、それは德川時代の末期、文化文政以後のことである。それも勿論文化の中心たる江戸に於いてだ。

この時代の江戸の市民は、別けても富裕な町人階級と武士階級の人々は、なかなか理智が發達してゐた。カアと云へばツウと來る人々だつた。物の分りがよかつた。だから、その當時、社會を諷刺する川柳狂歌狂詩チョボクレの如きものは、實に汗牛充棟も啻ならざるの盛況を呈した。

伊井大老が櫻田門外に斃れて後、世間は益々騷がしくなり、所謂非常時といふやうな時代が來た。この時代に政局の任に當る者は、何れも盛んに無名氏の落首を以て彌次り倒された。閣老內藤紀伊守、久世大和守安藤對馬守、及び所司代酒井若狹守など皆やつつけられた。

弱い久世もう井伊酒井とおもひきや
　安藤もならず智慧の內藤

まあこんなものだ。つゞいて總裁職となつて天下の締めくゝりをした越前の國守、松平春嶽も、亦た諷刺家から、

一膳で置けばよいのに二膳目を

とやつつけられた。一膳は越前、惣菜食は總裁職、食らひ過ぎは位過ぎに通はせたものだ。

萬事がこの筆法だ。だが當時の人々は、こんな說明を要せずして、直ぐその諷刺と滑稽とが、呑み込める程に分りがよかつた。德川末期の江戶人は、實に世にも稀なる文化人だつた。

この松平春嶽は、才氣渙發たる人で、その爲め一層敵も多くしばしば諷刺されたが、よくその諷刺を理解した。或日、彼の門前に「可レ被レ下候」と、楷書で書いた者があつたが、誰が見てもその意味が分らない。彼にこの事を知らせると、春嶽は、

「それは眞書か」

と聞いて、

「それなら俺に死んで下されといふことだ」

と言つて、憂鬱になつた。

諷刺もこの位、先方によく通じると張合ひがいゝ。

諷刺の溫和な物は、しばしば滑稽味が加はり、滑稽の上乘なものには、常に諷刺味が伴なふ。日本文學から、例を取れば、狂言、狂歌、川柳はその代表的な諷刺滑稽文學の表現だが、私は更にそれに對話と警句とのこつの形式を試みてみた。

「正直の頭に神宿る」

と言へば、普通の格言であるが、之を更に、

「正直の頭に神宿る。その名を貧乏神といふ」

と言へば警句になり、その中には諷刺の意が寓せられる。

神が宿るといふから、正直はいゝことに違ひないが、併しその神たるや、貧乏神では何んともならない。だが、これはそれ故に正直にするなといふことではなくして、正直者は今のやうなインチキ時代の社會では却つて貧乏くじを引くことになる。だから之に同情せよ、だから諸君は正直者を支持せよ、と言ふことの方が本當の意味だ。そこを理解して貰はなくてはならない。ギリシヤのイソップ物語の如きも、あの中に含まれてゐる、諷刺をよく〳〵玩味するのでなければ、あの深い教訓は分らない。

ペイソスと表現――平松幹夫

すぐれたペイソスの表現の背後には、常に、作者の透徹した現實への認識と詩的精神の最も自然な律動形態が見出される。この事實は、われわれが、ペイソス表現の優秀な文章に接した場合の感動を、心理的に分析してみれば明瞭に理解することが出來る。かやうな文章が第一にわれわれに訴へてくるものは、峻嚴な現實の表象である。この表象が、われわれの意識に實感の觀念を喚び起して、共感を求めるのである。われわれは表象の形相にまづ驚異の目を瞠らされる。だが、この鋭角的感情は、瞬時にして滑かな情感の中に融合される。表象の端正さと、それを裏付ける詩的精神の豐かさが快よい律動となつて、われわれの感情を脈動させ、遂には、悲愴の圓滿な終極たる快感にまで誘導してくれるからである。ペイソスの表現は此處まで來て始めて全き完成を示したものと云ひ得るのである。

いつたい、ペイソス Pathos といふ語は、今日では一般に「哀感」とか「悲哀」とかさういつた「哀切な情緒的感動」を指す意に用ゐられてゐるが、この英語の本來の意味はもつと廣汎なものを規定してゐた、と今僕の手許にある辭典は敎へてくれる。文藝史家のよくいふ希臘藝術の二大要素ロゴス(理念)とパトス(感情)――この後者のパトスが、ペイソスの語源なのである。辭書に就いて調べてみよう。

希臘語でパトス　痛苦、感情の意。
言葉、文字、音樂等卽ち藝術上の表現（轉じて事件、人物等々にも謂ふ）で、哀憐や悲哀の感情を喚起するもの。柔かな悲しみの情をそゝる力。
藝術に關して、特に希臘藝術に關して。永久的なもの、理想的なものに對する一時的のもの、情緒的なるものを謂ふ。
S. O. D より（邦譯・筆者）

かういふ意味のペイソスは、わが國古來の國文學上でいふ「あはれ」とか「ものゝあはれ」と云はれる精神と甚だよく似通つてゐる。上古の文學がプリミティヴな形で「まこと」（眞）を追求し、强く理想主義の方向を指示してゐるのに對して、中古、平安の王朝文學は新たに素撲な「まこと」の境地から更に進んで、對象に卽した感動を表白する浪漫的境地を開拓してゐるが、この感動を表現した言葉が「ものゝあはれ」の原意で、それが次第に今日の「悲しみ」の意に轉化して來た――と見るのが國文學者の定說のやうである。

「あはれは今日の意味でいふ悲哀ではなく、ああといふ感動詞である。悲みの場合にも喜びの場合にも感動して生ずる心持である。……たゞあはれの展開からいふと初めはすべての場合の感動詞であり、强烈な感動にも纖細な感動にも用ゐられたあはれが、次第に限定されて纖細なやさしい感動の場合にのみ用ゐられるに至つたのが中古文學のあはれである。」（久松潜一氏「日本文學概說」外務省版東方精神文化講演集）

そして、このやうな「ものゝあはれ」の精神は、源氏物語や枕草紙のやうな王朝の文學から平家物語、徒然草に到る鎌倉室町の時代を經て、「やさしみ」や「さび」を求める俳諧的境地の温床となり、江戸、明治の

時代と引續いて、今日でも尙屢々問題とされる心境小說の所謂「心境」的境地の底流を爲す精神となつたものと考へられるのである。心境小說に於いて、名作と稱せられる作品は「透徹した心境」といふやうな言葉で評されるのが例であるが、この透徹した心境といふのは、畢竟するに、ものゝあはれやさびをもとめる境地で、つまり謂ふところのペイソスが基調を爲してゐるものと云へよう。この意味では、ペイソスといふ言葉そのものは外來語で耳新しく響くかも知れぬが、自然感情を表白するといふ本質的な意味に於いては、決して今日新しく移入されたものではなくて、わが國古來のもので、而もこの境地では、東洋的な方向に獨自の展開を示してゐることを、讀者諸君も理解されたことゝ思ふ。

唯、此處で注意しなければならないのは、古來の文學でいふあはれやさびの場合のペイソスは、多く人事に對する失望から自然に對する思慕、言ひ換へれば一時的なるものから恒久的なるものへの憧憬に出發してゐることだ。

仇野の露、消ゆる時無く、鳥部山の煙、立ち去らでのみ、住み果つる習ひならば、如何に物の哀れも無からん。世は定め無きこそいみじけれ。（徒然草）

といふやうな一文の如きは、最もよくこの間の事情を傳へるものであらう。既にその出發點が憧憬にある以上は、根柢を爲す精神は現實追究の理想主義的なそれではなくて、浪漫主義的性向を多分に帶びてゐることは云ふまでもあるまい。そしてまた、恒久性への憧憬が自然讃美の方向に向けられた時、熱情的(パッショネート)な哀感がメランコリックな沈靜的哀感に轉化していつたことも、極めて自然な道程として首肯され得るのである。われわれの古典文學のペイソスが、獨自の方向に展開して東洋的な新境地を開拓したのは、實にこのやうなプ

ロセスによるものであつた。

一口に喜怒哀樂といふ言葉を以て人間の感情を總體的に概說してゐるが、喜怒の感情は、その起源に於いても表現形態に於いても極めてプリミティヴなもので、多く生のまゝの素朴な形態で直接的に表現されるのが常である。ところが、哀樂の感情はこれに比するとより高度の感情で、その內容も形態も餘程複雜になつてゐる。哀樂の發現は、漸進的に關接的にくるものだ。この心理の複合性が表現の上にも現れて、一樣には律し切れぬ各種の形態を生んでゐるのである。ペイソスもその本質的なものゝ一つである。

ペイソスを如何に表現するか、といふ技術の問題は、ペイソスの特質を適確に理解することから出發しなければならない。なぜならば、この複合的感情の實體を知ることは、同時にその心理の綾を解きほぐす術を自ら悟得する結果となるからである。ペイソスは悲劇と喜劇の中間をゆく感情である。一歩進めれば、その何れかの方向に容易に轉化し得る性向を備へてゐる。ペイソスには絕望はない、と同時に、燃え上る歡喜もない。それは常に、高音か或ひは低音に、一定の律動を保持して破調を見せることはない。一旦そのリズムが破壞された時はもう既に、悲劇か喜劇かいづれかの領域に足を踏み入れてゐるからである。この均衡を保持する精神は、峻烈な古典的アイディアリズムの精神ではなくて、溫和な詩的ロマンティシズムの精神だ。

ペイソスが、一定の振幅を持つた律動的（リズミカル）な感情であることは、それが受容者――換言すれば讀者に、訴へてくるその迫り方に於いても知ることが出來る。ペイソスは決して緊迫した激動感を以つて訴へては來ない。緊迫した感動を讀者に感ぜしめた時には、既にそれ迄の心理過程に幾多の曲折を經て來てゐるのだ。それは作者や讀者が意識してゐようと無意識であらうと一向にかゝはりなく、心理的事實として、共處まで到達するまでの必然的なプロセスが必ず踏まれてゐるものである。ペイソスは直接に迫る感情ではなくて、關接に、

惻々として訴へてくる感情だからである。われわれの感覺は、突然にくる外的刺戟に對しては一應は受容を拒む反射作用を惹き起すものだ。これは人間の一般心理である。感情の動き方でも同樣である。最も直接的な强烈な感動は、受容者の側では、一應は必ず心理の表面で反撥してみせるものだ。その重壓力に抗し切れずに壓倒され切つた時、悲痛或ひは歡喜と呼ぶ感情が、われわれの心理に惹き起されるのである。歡喜や悲痛の感情が常に緊迫した、高度の强音調で表白される所以でもある。ところが、ペイソスは表現する作者の側でも受容する讀者の側でも、少しもそのやうな緊張感を要しない。極く自然の中に、なだらかにその心理境地に惹き入れられてゆくのだ。これはペイソスが强透する感情ではなくて浸潤する感情だからである。ペイソスのこの浸潤性は、感情に特殊の起伏を持たぬ特性を語るものであり、そのことは又、ペイソスが常に感情に一定の振幅を保持して、リズミカルな脈動を持續する理由でもある。

具體的な例證を擧げてみよう。佐藤春夫の作品で「侘しすぎる」といふ中篇小說がある。「淸吉」といふ主人公が人妻の「お京」に對する哀戀の情を縷々として歌ひ上げた作品で、云はゞ散文詩と稱しても差支へないと思へるほど、全篇惻々と訴へるペイソスの詩境を豐潤に漂へてゐる作品だ。

家もない
　戀もない
その日その日を
　お京よ！
私は、私は

かうして
　味ない煙草を
　　吸ふばかり

いつのまにやら、淸吉の心のなかではそんな出鱈目な文句が出來上つてゐた。――とつぷり暮れた夕方の擦れちがひざまに道行く人々がその香をふりかへつて見るほどの、新らしい罐のロオド・バイロンを淸吉は本當に「味ない煙草」と言つてゐるのである。贅澤には人の悲しみを癒す力がないからであらう。出鱈目のその文句を淸吉は何度でもくり返してみた。何でもよかつたのだ。ただ、どうしても「お京よ！」と呼びかけたい氣持ちであつた。さうして繰返し繰返した。子供を眠らせようとあせるお母さんが出まかせな子守唄を熱心に歌ふやうに、淸吉は自分の悲しさを、寢就かせようとしてゐるだけであつた。

すべての幸福な家庭ではもう夕餉が終つたに違ひない。さうして家庭のない人間だとても腹は空く。淸吉は空腹をも感じながら歩いた――どこといふ目あても別になかつた。

この文章の中からどの語句を取出して來てみても、其處には些かも誇張された文句はない。緊迫した感情を表白する言葉もない。普通の言葉で、普通の事を述べてゐるに過ぎない。高價な煙草を喫つてゐるが味がないとか、夕餉時になつたので空腹を感じたとか、部分的に切離してみれば、さういふごく當り前の平凡な事をしか語つてゐない。それにも拘らず、この一齣が總體的に持つ文章の魅力は素晴らしいものだ。われわれの胸に訴へてくるものは、さういふ個々の切離された具象ではなくて、それ等が一つとなつて醸し出される總體的な詩境である。この哀切な詩境が、ひた〳〵と潮のやうに、實感をもつて迫つてくるのだ。

平凡な事が平凡な言葉で語られる時、われわれの心理はいつも明けつ放しに解放されてゐる。微塵の警戒も緊張も要しない。大らかな寛容な心的態度で、これと對峙することが出來るのだ。從つて、われわれは述者の感動にそのまゝ自然に共感することが出來るやうな境地に、無意識の中に自ら置かれてゐるのである。この境地を誘導するものは、一に作者の透徹した現實理解の實證的精神に外ならない。なぜならば、詩的精神の發動といひ流露といふも、畢竟かゝる現實認識の實證的精神の上に確たる地歩を見出してこそ、始めて構へのない寛ろぎの態度で自由な表現を得られるものだからである。

ペイソス表現の一つの妙諦が此處にも亦祕められてゐることに、讀者諸君の注意を喚起しておきたい。

諷刺と表現――中村星湖

與へられた題目に就いて、簡單な意見を述べることにする。

一體、「諷刺」とは、どういふことであらう？ よく「滑稽」、「諧謔」、「諷刺」、「皮肉」などと並べられるが、これらの言葉は、字面または意味の上では、はつきり區別があるやうであつて、實際では、混雜して使用され、極めて曖昧に取扱はれてゐるやうである。

「滑稽」と「諧謔」とは、氣分にか、動作にか、言葉にか、可笑味を含んでゐることを意味する、そこに「滑稽」または「諧謔」の特色があると言ひ切つて差支へない。ところが、「諷刺」や「皮肉」になると、氣分に屬せず、動作に屬せず、主として言葉に屬してゐて、しかもその言葉が、をかしいとか、ふざけてゐるとかいふのでなくて、その反對な場合が多い。「諷刺」は字義通り、トゲのある言葉から成立つのを常とする、「皮肉」も何かしらイタイものである。そして、この二者には共通の動機もしくは影響があり得るために、文字面の違つてゐるにも拘らず、しば／＼混同される。但し、「諷刺」にしても「皮肉」にしても、「罵倒」や「面責」の如き、露骨な表現とは異なる。たとへば等しくトゲなりハリなりを出すにしても、それらを眞綿に包んで出す所に「諷刺」の「諷刺」と呼ばるゝ所以はあり、等しく人生のアラさがしをするにしても、表から行かずに、横から、もしくは裏から行くところに「皮肉」の「皮肉」と名付けられる所以はあるので、

「罵倒」や「面責」に比して、「諷刺」や「皮肉」には幾分のゆとりがあり、そのゆとりから冷笑、苦笑、時としては、微笑が湧いて來、本來、氣分的でないのに拘らず、一種の可笑味があとに漂ふ場合があるのである。

「諷刺」を主として語るべきであるが、これに最も近くて、しば／＼混同せらるゝ「皮肉」に就いても、勢ひ若干の言葉を費さねばならない。

　混同され易いものは、混同さるべき理由があるに違ひないから、混同、もしくは同一視してもよいと思ふが、それは學問的にはゆるされない。

「諷刺」と「皮肉」との區別を見るためには、まづ、字義もしくは語義からきはめべきであらう。「諷刺」の「刺」は名詞ならトゲ、動詞ならサスであらう、その點は明瞭だが、「諷」といふのは厄介な言葉であり、文字である。「諷刺」の外には「諷諫」などの熟語もある。「諷」はアテコスルであらう、アテコスルといつてもまツ正面からでなくて、隱語、反語、逆說などでアテコスルのであらう。文字の成分を分析してみると、石の如くぶつゝかるのでなくて、風の如く、ふわり、そより、ぷう、すうと當るのであらう。逆上せてゐるものは、そのために熱が下がる、冷える、反省する、時として魂が寒くさへならう。

「諷刺」に相當する英語は「サタイヤ」であり、佛蘭西語は「サティール」であり、拉丁語は、たしか「サチュラ」である。外國語の字引を引いてみても、私が「諷刺」といふ漢字に就いて說明したやうな解釋は見出されない。見出されないが、それ位ゐの意味は誰でも知つてゐるであらう。拉丁語のサチュラ（Satura）は、ごたまぜ、寄せ集め、雜文、隨筆の意味で、してみると、「諷刺詩」または「諷刺文」は、今日いふエッセイ（隨筆）の先祖である。

たゞ、こゝで注意しなければならないのは、西洋では、「諷刺」といふものに社會的意義を認めてゐることであり、社會的の風俗なり、習慣なり、出來事なりの、アラをさがし、缺點を見付けて、それらを改造させる目的を以つて、アテコスリを言つたり、イヤミを並べたりするのをこそ「諷刺」といふのらしい。後には個人的のアラサガシ、アテコスリでもさういふやうになつたが、昔は特に社會的のものであつた。

前にも言つたやうに、「皮肉」はしば〲「諷刺」と混同される。俗人が混同するばかりでなくて、相當立派な辭書の編纂者などでも、無差別に使用してゐる。それは英語なり、佛蘭西語なりの辭書をひるがへしてみれば、誰にでも氣付かれることだから、諄くは言はない。

「皮肉」にも社會的の意義がない事はないが、「諷刺」に比べると、いくらかさういふ意味が稀薄である。個人的のものである場合が多いやうである。二つの言葉の概念の境目をこゝらにきめて置かう。

言葉もしくは文字としての「諷刺」と「皮肉」の解釋はこれ位にして、次に、二三の例を擧げて、それらに就いて考へてみることにしよう。

江戸時代の末期、徳川幕府の權勢衰へ、世態も人情も危機に瀕し、どこもかも、崩れかけ、傾きはじめた時分に、十四代將軍が死んで(だつたと思ふ)十五代將軍が新たに職に就いた。諸外國は開國を迫り、國內の志士は攘夷を說き、物情騷然たる時代である。こんな時期には、不平家や批評家が、色々な形式で、抱懷を漏らし、意見を發表するのだが、言論機關の全く缺けてゐた時代にあつては、はやり唄か、落首か、樂書の外には發表方法がなかつた。その頃の落首で、後世に傳はつてゐるのに次のやうなのがある。

徳川ややつと掛けたる一ツ橋

意味は明瞭である。すつたもんだの揚句、一ツ橋慶喜が十五代將軍に立つたものゝ、下から(人民から)見ると何うも賴りがない、德川家もこゝらで亡びるのではないか？　といふのである。德川家の危殆は卽ち世の中の變革を豫想させるので、片々たる一個の落首、誰が作つたのか解らぬが、これが明治維新の豫言となつた、と言つても過言でない。かゝる落首は「諷刺」の代表的なもので、さきに言つた社會的意義を十分に持つてゐる、といふのは、この落首によつて、作者は單に、慶喜公個人の立場を嘲つたのでもなければ、德川家の末路を憐れんだのでもなく、(さういふ嘲笑の氣分、憐憫の情も自然含まれてはゐるけれども、)旣に專横と奢侈と壓制と搾取とを極めた武家政治も、發展の最後の階段を登りつくして、階段その物が崩解するか、登段者その者が墜落するかより外はない時期にまで、世運が到達してゐるといふ大きな觀察、大きな批評を、下から、民衆の總意を代表して言明してゐるからである。

江戶末期に現れた、洒落本、滑稽本の作者、一九や三馬の儔は、多く、諷刺家もしくは皮肉家であるが、平賀源內、太田蜀山人などは殊に際立つたその種の存在であつたらう。

「諷刺」が詩歌文章となる時には、落首、狂歌、狂句、戲文といふやうな形式を取るのであるが、それが繪畫、彫刻などの美術方面に現れてゐるものもある。

鳥羽畫の元祖、鳥羽僧正の戲畫の如きは、材料、題意のいかんに拘らず、警世、罵俗の氣魄、精神を以てした諷刺畫であつた。この類を過去に探つたならすくなくなからう。現代に行はれる漫畫の類は、日本古來の戲畫の傳統を汲むものでなく、西洋のポンチの模倣がもとであらうが、そして、たゞ面白可笑しいのを主

眼とする娯樂的の價値しかないのが多いが、岡本一平の如き一と癖あり、しかも眞に社會や時代の批評家を以て任ずる者の畫には、立派な「諷刺」がしば〳〵その鋒鋩を示してゐる。

文學方面で、明治になつてからの諷刺作家は誰々であらう？　まだよく調べてゐないので、詳しいことは言へないが、假名垣魯文をまづ擧げなければなるまい。

魯文は、江戸末期の戯作者の流れを汲むに過ぎないやうに見えるけれども、大阪仁輪加でいふ、「もじり」「物眞似」の類を文章で行つてゐて、しかも、文明開化の呼び聲に逆上せあがつてゐた當時のお先走りの連中を冷かしてゐる點から、皮肉家にも違ひないが、むしろ一個の諷刺家と見るべきであらう。

明治も二十年を過ぎ三十年前後となつて、正直正太夫即ち齋藤綠雨が、皮肉家として、諷刺家として活躍してゐる。嚴密にはどちらの範疇に入れてよいか解らない。

「齋藤綠雨儀本月本日死去仕候云々」といつたやうな死亡通知を自分で新聞に出してゐるのなどは、十遍舍一九が、自分の棺桶の中へ仕掛花火を潜ませて置いて、火葬に附せられると同時に、その花火がシュー〳〵と飛び出して、會葬の衆を驚かせたといふ（本當か嘘か解らぬが）逸話と共に、死んでまでも世間を馬鹿にして、人の度膽を拔かうとした、ツムジ曲りのところがよく窺はれるが、警世的の諷刺家といふべく、綠雨はいさゝか器量が小さかつたやうである。但し、幸德秋水などと萬朝報に一緒に勤めてゐたこと、世態風俗や社會組織のいかゞはしさに對して常に不平を持つてゐたこと、さういふ點から見て、本質的に諷刺家であつたらうとも思はれる。これは勿論、偶然だが、綠雨が自ら出した死亡廣告の載つた同じ新聞に、幸德の大逆事件の記事が出てゐた（故安成貞雄談）といふことは、面白くもあるし、意味深いと言はゞ言へよう。

幸德秋水や齋藤綠雨とも一時行動を共にした堺枯川は、後、自ら「ユーモリスト」と肩書して、戯文、諷

刺文を數々發表してゐる。「サティリスト」(諷刺家)も「ユーモリスト」(滑稽家)の一種には違ひないが、枯川などこそ諷刺家としての才能をも資格をも備へてゐた。

同じ系統ではないが、やはり「ユーモリスト」を以て自ら任じ、他も許してゐる者に、生方敏郎がある。かれも廣い意味の「ユーモリスト」には違ひないが、狹く限れば、むしろ「サティリスト」であらう。かれは綠雨第二世と言はるゝを快しとせず、範を外國に求め、佛蘭西のアナトール・フランスの壘を摩する覺悟で起つた、と最近の「ゆうもあ」誌上で氣焰を揚げてゐた。

社會組織の缺陷や世態人情の墮落等を齒に衣きせずに攻擊するために、ユーモリストがサティリストを飛び越えて、露骨な罵倒家になりつゝあるのは、敏郎として當然の行き方かも知れぬが、感情にまかせて物を言ひ、物を書く時、その人はユーモリストでも、イロニストでも、サティリストでもなくなる。その意味で敏郎は三十年來の「ユーモリスト」の看板を外さねばならないかも知れぬ。

敏郎よりも古く、年齡から言つても、時代から言つても、齋藤綠雨とほゞ近く、しかも今なほ健全な戶川秋骨は、自ら「ユーモリスト」と名乘りもしなければ、「サティリスト」とも言はないやうだが、立派な諷刺作家の一人である。昔、綠雨が「皮より」として手紙を秋骨へ寄せたのに、秋骨は「骨より」として返事を書いたといふ(これもウソかマコトか知らないが、)面白いことである。

綠雨は皮肉家、警句家程度であるかも知れないが、秋骨は、上べはニコ〳〵してゐるが、辛辣、皮肉を破り、骨に徹するやうなことを言ふ場合がある。これはかれの文章にも書かれてゐるだらうが、或時、富士五湖か何處かへ子供と一緒に旅行して、立派な別莊をみて、かれは次のやうに言つた。(田內長太郎氏談)

「あゝいふ立派な家に住む者はなか〳〵えらいんだよ、みんな泥棒といふわけではなからうが、泥棒と同じほどの強い心の持主でなければならないからね。」

もつと輕妙な言葉だつたらうが、意味はたしかそんな風だつた。これと綠雨の次の言葉とを比較して御覽なさい。「諷刺」と「皮肉」との差がぼんやりとでも解らう。

「筆は一本。箸は二本。一本は到底二本に如かない。」

今、綠雨の文集が手本にないので、言葉通りではなからうが、こんな意味の警句がかれの文章のなかにあつた。穿ちであり、皮肉であるが、その對象が社會といふやうな大きな活き物でなく、その一部分の文士生活の困難を奇拔な言葉で表はして、その文士のはしくれである自己を嘲笑したに過ぎない。

綠雨、枯川、秋骨、鐵郎よりも新らしい、諷刺家で、皮肉家で、警句家で、ユーモリストである長谷川如是閑は、むしろ社會評論家として知られてゐる。小說作家の方に、上司小劍、正宗白鳥などいふ諷刺家、皮肉家もあるが、長谷川如是閑が諷刺家の資格に於ては一頭地を拔いてゐる。然し、出來あがつた文章からみると、まだ滓が多い。

理學者で、隨筆家である寺田寅彥は、夏目漱石直系の皮肉家であるが、また諷刺家でもある。その文章は當代隨一の名隨筆でもあるが、また名諷刺文である場合が屢ゝある。

もしそれ、今日のジャーナリズムが競ひ用ふる、匿名批評、一と口批評に至つては、社會批評または文藝批評の諷刺的方面を承つて、現代落首、樂書のレヴィウであるが、大方は紛々たるチリ、アクタの類であつ

て、砂金、金剛石の光と硬さとを以て、百代に殘り、萬代に輝くものとなるものいくばくぞ？（と言つてしまつては、諷刺にはならない。）

題意に添つたか添はないか知らぬが、諷刺的の詩文や美術には多少觸れてみた積り、それも作家が主となり、作品やその表現樣式の細かい說明にはまだ及ばぬうちに指定紙數を旣に若干超過してゐるに氣付いた。

諷刺は要するに、社會もしくは國家の頽廢期に、詩歌、文章、美術、演劇等の形式を假りて間接に表現せらるゝ批評的精神であつて、その頽廢しかゝつた社會または國家の改造或は革命を豫想させるものである。心理的には、感情も土臺に橫はつてゐるが、最も明瞭には理智が表面で働くのである。一般藝術としては寫實主義から古典主義に返る傾向を持ち、特に演劇の類では喜劇に赴く約束を持つてゐる。諷刺劇の代表的作品はモリーエルに少くなく、ゴーゴリまた其方面の傑物たることは疑ひない。

神經質過ぎて、心にゆとりのない日本人は、諷刺藝術の修業を新たにやる必要があらう。作る者も讀む者も、たゞ、馬鹿笑ひをする爲めにでなく、世の中をよくするためにである。その手で行けば、檢閱の橫暴をまぬかれることも出來る。

重臣や顯官がワイロで膨らんでインチキ野郎が高い所でふんぞり返つてゐる時代に、司法官ならざる者は非×手段以外何うもかうもするわけにはゆくまい。そこで、「檢察官」でも書かうか、といふことになるのが自然に浮かんで來る考である。

諷刺表現の細かい形式に就いては、もう書く餘地がない。志ある人々は、前述の諸作家の作品を御覽下さい。

苦悶と表現――倉田百三

苦悶アゴニイ（Agony）とか、苦惱ライデン（Leiden）とかいふものは、生命の深み（インテンシテイ）と震撼と甚だしき場合には痙攣にまで達するところの、他のいかなる感動よりも強い、著しい、特色的なものである。それはその反對である喜悅とか、歡喜とかいふものの高潮した場合よりもどういふものか藝術の上ではより強く、著しく印象するものである。從つて大文學といはれるものでは、この苦悶、苦惱が大きく、強く、深く表はれてゐないものはない。何と云つても文學の中心を占める興味は波瀾、葛藤であり、それには必ず苦悶苦惱が伴ふわけである。それらの波瀾葛藤が克服されて、嵐の後のやうな靜謐な平和に終るもの例へば、ゲーテのファウスト第二部の如きもの、或は悲劇のままで終るシェークスピアのハムレットや、イプセンの幽靈の如きもの、或ひはその他の多くのいはゆるハッピイエンドに局を結ぶもの、色々あるにしても、大文學にして此の苦悶、苦惱を透過しないものはない。大文學と迄云はなくても、一つの長篇小說若くは數幕ものの戲曲でも此苦悶、苦惱を取り扱はずにはすぐれた作は書けないと云つていいであらう。ナンセンスもの、喜劇でも、すぐれた作はやはり離れた位置と、態度から此の苦悶、苦惱を取り扱ふものである。全く此の生命の苦惱、苦悶を取り扱はずに文學上の作が出來ないことはないけれども、それは到底大文學とか、傑作とかいふやうなものにはなり得ない。これはショウペンハウエルの有名な「生きるは惱み」（Alles

Leben Leiden) といふ一句に道破されてゐるやうに、生命の方式、構成といふものが、何か欲求、憧憬、理想といふやうなものが原動力となつて、それを充足、獲得するための努力として開展し、それには必ず周圍環境からの障礙、抵抗といふものがあつて、闘ひ（ストラッグル）、葛藤（イントリーグ）といふものを生み、これを超克して、より高い世界に進出するやうに出來てゐるからである。又それを極めて、内面的、心境的な意味に考へるにしても、靈魂の成長とか、遍歴とかいふものにも、必ず内面的な障礙といふものがあつて、それとの激しい闘ひによつて初めて、靜平な境地に出るのでその過程といふものは間斷なき苦悶、苦惱に伴はれるわけである。それで生活の全面に渡つて、苦悶、苦惱はつきまとひ、どんな戀愛の歡喜、陶醉もただその一色ではなくて、苦悶、苦惱の伴奏、ニユウアンスを加味しなくては淺膚になるやうな譯で、實に苦悶、苦惱は文學の主題目といつてもいい位のものである。

從つて傑れた文藝家となるには此の苦悶、苦惱といふものを如何に巧みに表現するかが緊切な問題となるわけである。併し巧みに表現すると云つても、文藝上の技巧といふものは結局は眞實性といふ事である。當の、苦悶、苦惱といふものの體驗が眞實で、強く、深く、切實なものでなくてはどんな表現の技巧を用ひても、人の心を感動せしめる事は出來るものでない。技巧といふものと心境といふものとの不可分なところに文藝の權威があるのである。勿論同じ苦悶の表現の仕方は多様であるが、たとへば或る人が自分の苦悶を東洋風に非常に抑壓して表現したとする。するとその場合には、言葉の上では事もなげな字句になるが、印象そのものは切實な、壓搾された強いものになる。之に反してわざとらしく、思はせぶりに表現すれば、言葉に反して感銘は稀薄になる。或ひはつつましく、或ひは子供のやうに率直に、或ひは聖人らしく忍苦して、或ひは老人らしく諦めを以て、苦悶を表現すれば、皆それ〳〵にその表現を求めたる當體が、呈露するので

あつて、決して筆の尖でごまかせるものではない。如何にして最もよく、文章に苦悶を表現すべきかは、畢竟はその苦悶そのものの質が如何にあるかといふことで決まるのである。苦悶と云つても人間の心のある境相であるから、人間の心の一般の教養、修練といふものと離せない。それを離れて、文章の表現のみをうまくすることは出來ない。之れから例をあげつつ説明して見よう。

畏きや時の帝を懸けつれば音のみし哭かゆ朝宵にして

これは萬葉集にある藤原夫人の歌である。戀の苦悶の表現である。「懸けつれば」といふのは、「願を懸ける」「想を懸ける」の懸けるで、深く、思ひ入つて、戀慕する意味である。「音のみし哭かゆ」といふ卒直、朴純な表現が玆では實に強い効果となつて印象する。これなどは、已でに莊嚴の域まで迫つてゐると云つてもいいもので、戀愛の苦悶の表現として第一流のものであらう。併しさういふ風に直接法に、蓦直に、打ち切つたやうな表現でなく、

言に出でて云はばゆゆしみ山河のたぎつ心を塞へたりけり

かういふ反極の表現も亦強い、緊迫した戀の苦悶を印象する。

これらに較べると、普通の著いた態度で、「私は貴女を想つて幾夜も眠れませぬ」とか「貴方を慕つて焦れ死にしさうです。」とかいふやうな表現は、遙かに力弱い。そしていはゆる思はせぶり、アフェクテイション (affectation) といふ、文章上忌ふべきものに陷る恐れがある。併し注意すべき事は、このやうないはゆる甘い、少しの抑制もない、直接的な表現法でも、それが離れた態度で、物語風に表現されると、それは別

な趣きを帶びて、アフェクテェイションなく、素直にあはれに、受け容れられる事である。たとへば清元の三千歳が戀人直侍に、纏綿とした戀の惱みを掻き口說く一節は人口に膾炙したものだが、「見る度每に面瘠せて」とか、「鍼や藥のしるしさへ泣きの涙に明け暮れて」とか「どうでながらへ居られねば一層殺して下しやんせ」とかいふやうな、犬も食はぬやうな、お安くない表現も、誰もあれを聞いて、不快を感じるものはあるまい。又シェークスピアのロミオとジュリエットのやうな作でも、ロミオがどんな綿々たる情緒的な表現をしても、作者の態度が離れて居るから、少しも氣障には印象しない。此の「離れた態度」すなはち觀照的態度となつて表現するといふ事が文章上如何に重大な事であるかは、思ひ半ばに過ぎるものであつて、文藝に於ける自由、廣い視野の開拓、微細なニューアンス、肉付け等は實にこの事あるによつて初めて可能なのである。特に苦悶、苦惱の如き烈しい情緒の表出は、此の態度なくしては自由自在には出來ない。前に擧げた短歌の例のやうな直接、朴純な表現は、短かい形の文藝でないとやり難いものである。併し、觀照的態度はそれだけ間接にはなつてゐるのだから、萬葉風の直情露發の直接法のある事を常に心に持つて居るのでないと、力強さ、雄渾、緊張といふやうな文藝上非常に高い程度に位ゐする表現力を失ふ事になるから、この二つの態度を共に修練しなくてはならないのである。

素より苦悶、苦惱は戀愛のそれのみではない。人間に欲求と憧憬と理想とのある所、何處にでも附きまとふ。それらが深く、大きくあればある程苦悶、苦惱も又その度を加へる。生きる事に眞面目にして、熱心な者程苦悶、苦惱は深く、强い。生きる事に大した期待も欲望も持たなければ苦悶は少ないが、大執着を以て凡そ此の人生に於て、よきもの、美しきもの、魅力あるものを悉く得て味はひたいといふ生の欲求を起すことを生きることに熱心であるといふ。そして一方では合理と善と正義とを追求する心の强いことを、生きるこ

とに眞面目であるといふ。さうでなければ、苦悶、苦惱は小さく、また單純であるが、此の二つの熱心さと眞面目さとが揃ふと――それこそ本當の「生活者」なのであるが――その間の矛盾、軋轢から苦悶、苦惱は大きく、深く、且つ複雜になるのである。そして文藝上の、苦悶とか、苦惱とかいふのは、此の意味のものとなつて、初めて、その本當の課題となるのである。此の合理を求むる欲求の障礙の方から生じる苦悶はいはゆる懷疑の苦惱である。宇宙の眞理を知りたい。生命の祕義を把握したい。生の目的を摑みたい。善とは何か、死と運命の眞諦は如何、かういふ類の理智的の苦悶も知識階級の世界では隨分深く、强くなるのは勿論で、從つてその反映としての文學が存在するわけである。

此の種の苦悶の最も典型的なものは、誰も知るゲヱテのファウストの苦悶である。ファウストはその苦悶のために自殺まで企てるのである。

誰れもなるべくはこつそりと通り過ぎる、
あの門を破り開ける不遜を敢てせよ。
實行によつてそれを證する時が來た。
…………………
あの暗い洞に面しても戰慄かす、
その狹い入口に地獄が燃えあがる
あの通り路に押し進んで行くことを。
たとひ虛無の中に融け去る虞れがあらうとも

……………さあ水晶の盃よ降りて來い。

（ファウスト第一部――夜）

ドストエウスキーの「カラマゾフ兄弟」の中の二番目の兄イヴァンの苦惱の如き主として此の系統の苦惱である。ドストエウスキーは實にその苦惱を複雜に、心理的に表現してゐる。ストリンドベルヒの「父」や「地獄」や、「ダマスクスへ」その他の諸作を初め、此の大作家の作品全體を貫く特色は此の種の苦惱である。イブセンの諸作も此の種の理知的、懷疑的苦悶がその底流を成してゐるものが多い。これは大作家には附きものであつて、インテリゲンチャの性格を特徴づけるものである。或る種の批評家は此の種の理知的苦悶を嫌ふけれども、本來文藝なるものが、自覺階級としてのインテリゲンチャを地盤とし、媒介とするものである以上、此の種の或る意味で、散文的、觀念的であるところの苦惱の、文學の中にかなり大なる領域を占めるのを避けるべきものではない。かかる苦悶は非敍情的であり、又見方によつては有閑的でさえもあるけれども、これらのものを避けること度を過せば、文學は確乎たる建築的構成と重みとを失つて淺薄となり、浮動的となる危險がある。元來理知的でない作家シェークスピアのハムレットの如き、直觀的、敍情的なる悲劇に於てすら、主人公ハムレットの性格及びその苦惱の中には、此の種の懷疑性が重い要素をなして居るのを見ても肯づける事である。いはゆる有名な to live or not to live の苦惱である。オセロでさへも此の種の苦惱を表現してゐる。

　しかし此の種の理知的苦惱はたとへ如何に合理的であつても、文藝の中心をなすものではなく、それは心よりも頭に訴へるだけに、感情の波を起し得ず、本能的、衝動的な發露に對する、一種の挾雜物として作用

するが故に、此の種の苦悶を過度に用ひることは文藝上大禁物である。特に韻文の領域に於てさうである。もつともいはゆるプロレタリア文學に於ては、かういふ理智的苦惱の一種がイデオロギーとなつて根幹をなすけれども、この場合には知識階級的よりも勞働者階級として、より現實的、物質的な關心に伴はれ、その懷疑は理智的よりも本能的感情の反撥として、その不合理性を克服しようとするハツキリした意志となつて現はれるので、イデオロギーとは云つても、此の種のインテリゲンチャ的な合理的苦惱とは大いに趣を異にするのである。知識階級的作家が此の種の苦惱を取り扱ひすぎると、その作者は乾らび、抽象的となつて、生命の液汁を失ふて、文藝本來の面目と背馳するやうになる。ロマン・ローランのある作、ベルハーレンの或るものなどその弊害の例である。

次ぎに善と正義に對する懷疑或ひは撞着の苦悶がある。これは前のものに比較すれば、實踐の世界であるだけに、頭よりも意志に訴へる故、より具體的であり得る。一口に云つて、此の種のいはゆる道義的苦悶は文學の重大なる要素として、ハツキリと肯定されなければならぬ。自分がさう云ふのは、或る種の文學者は此の要素をひどく毛嫌ひし、排斥するからである。もとより、後で述べるやうに、此の種の道義的要素といふものが文學の本質、エッセンス、眞髓といふものではない。それは主人公ではなく、同伴者の位置には相違ない。しかしそれだからと云つて、此の要素を文學の中で輕んじるならば、文學は骨格なき肉體の如く、鹽なき食味の如く、節なき美人の如くに弛緩し、墮落し、腐敗する。一つの作品に盛られたる道德的苦惱の深さ、大きさはその作を大作品となさしめる要件である。それが人間が文學に要求する當體、目的物ではないけれども、人間の生そのものが、單に情感の對象でなくして、全的なる人間性に基くものである以上、道義性を無視する文藝は我々を全幅的に滿足せしめない。人類に尊敬せらるる文學者は人類の精神的師としての

性格を具へたものでなくてはならず、かかる文學者の生活を反映する文藝が道德的苦惱をその作品に織り込まずにゐられないのは當然の事である。しかしながらそのいはゆる道德なるものは、いつもさうであるが、文藝の世界に於ては、特に、流動的、生命的であつて苟も固定的な、道學者的なものであつてはならない。聖書は大文學であるが、福音書のヤソ傳に盛られてゐるあの道義的苦悶は、詩的、流動的で生命に充ちて潑剌としてゐる故に、少しもその文學的感興を損はぬのみか、その感興を高める伴奏となつて作用してゐるのである。しかし道德が文學の目的でなく、主人公でもないことは忘れてはならない。

○我が心いたく憂ひて死ぬばかりなり。
○狐に穴あり、鴿には巣あり、人の子は枕する所だになし。
○我が神、我が神、何ぞ我を捨てたまうや。

聖書には四福音書を初めとし、舊約にも、使徒の書簡にも道德的苦悶の表現が到る所にある。

如何なれば艱難に居る者に光を賜ひ、心苦しむ者に生命を給ひしや。かかる者は死を望めども來らず、……若し墳墓を尋ねて得ば大に喜び樂しむなり。……我が歎息はわが食物に代はり、我が呻吟は水の流れ注ぐに似たり。我が戰慄き懼れしもの我れに臨み、我が怖懼れたる者この身に及べり。我は安然ならず、穩かならず、安息を得ず、ただ艱難のみ來る。（約百記、第三章）

古典の中で道德的テーマを最も深刻に、本質的に取り扱つたものはダンテの神曲である。これは實に道德と詩との渾然たる一致であつて、その高貴さ、豐醇さ、完全さに於て、如何なる近代的感覺を持つ文學者も

驚嘆せざるを得ない傑作である。道德を文學より驅逐せんとする論者への、絶好の反證である。そして神曲に於ても天福をうたへる天堂篇よりも、地獄篇と煉獄篇との、苦悶と煉罪とを描ける部分が文學的に訴へるところが強いのも不思議である。

是故に汝らの聞ける如く彼等自ら責めてソツドマと叫びて去り、その恥をもて焰をたすく
我等の罪は異性によれり、されど獸の如く慾に從ひ、人の律法(おきて)を守らざりしがゆゑに
我等彼等とわかる時は、かの獸となれる板の內にて、獸となれる女の名を讀み、自ら己れをはづかしむ
（煉獄、第二十六回）

ひとりの女夢に我が許に來れり、口吃(ども)り目眇(すが)み足曲り手斷たれ色蒼し
われ之に目をとむれば、夜の凍えしむる身に力をつくる日のごとく
わが目その舌をかろくし
後また程なくその全身を直くし、そのあをざめし顏を戀の求むる如く染めたり
…………………
さて彼の女をとらへ、衣の前を裂きてその腹を我に見すれば、
惡臭(をしう)これより出でてわが眠りをさましぬ
（煉獄、第十九曲）

シェークスピアは超道德的作家であつて、露はな道德的苦悶の形では、殆んど表現しなかつたけれども、有名なマクベスに於ては、マクベス夫人の悔恨と恐怖とを道德的苦悶の線に沿つて活々と表現してゐる。

夫人。えゝ。いやな汚點！　消えツちまへと云へば！……地獄は暗い凄いところ！　まあ何ですねえ、貴方は！　武人であり乍らこんなことが怖くつて？　氣取られるのを恐れる必要はないぢやありませんか？　主權者を裁判することが出來る筈ありませんのですもの。……けれども誰れだつて老人がこんなに澤山血があらうとは、思ひがけない。

醫師。あれをお聞きですか。

……………………

夫人。ここにまだ血の臭ひがする。アラビヤ國中の香料を使つたつて、此の小さい手の厭な臭ひは消されさうにない。おう。おう。おう！　（マクベス。第五幕。第一場。）

近代文學では、ユーゴー、トルストイ、ドストエウスキー、ストリンドベルヒ、イブセン等の大作家が皆道德的苦悶を主要なる題目として取り扱ひ、その表現は枚擧にいとまない。有名なユーゴーのレ・ミゼラブルのジャン・バル・ジャンの道德的苦悶や、ドストエウスキーの「罪と罰」のラスコリニコフのそれの如きは人口に膾炙してゐる。ドストエウスキーのカラマゾフ兄弟の中で、ゾシマ僧正が、長兄ドミトリイの前に跪いて禮拜するので、ドミトリイがいぶかると、

貌てあなたの前に起る大きな苦惱に對して禮拜するのです。

と僧正が應へる一節は特に印象的である。

實際ドストエウスキーの作の中から、道徳的苦悶を取り去つたら大きな空虚を生ずるであらう。ストリンドベルヒは波瀾と、痴狂に近い煩惱に充ちた長い人生行路の後に、純朴な福音書的なキリスト教徒になつた程であつて、その諸作はいづれも、一貫して、道徳的苦悶が隨所に脈打ち、甚しきは痙攣してゐる。ただそれが概念的でないために、却つてアンチ・モーラルに見えるのに過ぎない。ストリンドベルヒの如きは寧ろ靈魂的苦悶の作家とも云ふべき人である。

誘ふ者。君は墓のふちに立つても生活が矢張り苦しいか。

よその人。うん。わしの一生は。

誘ふ者。君は一度も喜びを知らなかつたらう。

よその人。いや。よろこびは澤山あつた。しかし如何にも短かかつた。それはまるで喜びを失つた苦しみを餘計深く感じさせるために、あらはれたとしか思へない。

……………………

誘ふ者。御覽。彼處に悲しみに捧げられなければならない子供の死人が行く。

よその人。可哀さうに。

……………………

誘ふ者。暗は何處から。

よその人。光そのものから……でなければわしには解らない。

（ダマスクスへ）

イプセンも一生を通じて當爲の意識から離れる事の出來なかつた作家であつた。

ではニイチェはどうか。ニイチェは普通反道徳的のやうに云はれるけれども、アンチ・モーラルはア・モーラルとは全く異つて、道徳的ひろがりの中に屬する。ただ、そのモーラルが基督教的でないだけの事である。有名な「ツアラツストラ如是說」の如きも靈魂の苦悶に充ち〳〵てゐる。むしろ異教的な、新しい道徳のための苦悶である。壓縮された、緊張した、生みの惱みのやうな、苦悶の雰圍氣が「如是說」の全ページから讀者に迫つて來る。

汝等自由なる精神よ、汝等の自由は何處へ行つたか！
汝等は殆ど、裸かで踊つてゐる惡き娘を久しく見てゐる者に似て居る如く我々には思はれる。汝等の魂自らが踊つて居るのである！
汝等より高き人間よ、汝等の中には魔術師が、彼の魔術と僞瞞の惡しき精神と稱ぶものの多くが存して居るに相違ない。――實に我等は異なる者であらねばならぬ。
……………………そのために我はツアラツストラに來たのである。何故なら彼はなほ最もしつかりとした塔であり、意志であるからである。

（ツアラツストラ如是說四ノ七五）

近代文學で道徳的苦惱を最も露はに、正面から表現したのはトルストイである。特に晩年の彼れの諸作は殆んどそれを主要テーマとしてゐる。がトルストイのいはゆる道徳は合理的な、概念的なところを脫しない所があるために、その盛られた文學作品はどうも、直觀的に訴へない憾みがある。頭と理に訴へすぎて文藝

的感動にまで融け合はない。「闇に輝く光」の如きはその好適例である。寧ろ文藝に於て道德的苦悶を取り扱ひ、表現せんとする場合は、その道德が直觀的、本能的になり切つてゐなくてはいけないといふ例證となつたのは殘念である。併し「神父セルジユウス」の如きはその道德的心理描寫が生き〳〵として充分文學的に訴へて來る。「復活」はあまりにも有名であるが、それがネフリユードフの道德的苦悶を取り扱つてゐるのは云ふ迄もない。

最後に文藝的な意味で最も醇なる苦悶、苦惱といふのは、理智的原因からでなく、又道德的動機からの苦惱でなくして、單に人間自然の感情の事實として生ずる苦惱である。すなはち理に合ふ合はぬを問はず、道德に適ふと否とに拘はらぬ、その意味では寧ろ盲目的なる苦惱である。これは人情の自然の發露として直觀的、本能的である故に、人の心にそのまま感染して、情緒的に讀者を動かすのである。この種の要素がしかし、文藝的に讀者を悲喜させる最も純粹なものなのである。戀愛でも、嫉妬でも、欲望でも、飢餓でも、自由の渴望でも、友を求める要求でも、民族的、國民的感情でも、個人的名譽でも、物欲でも、そのままの人情のあらはれである。これらの廣義の欲求が妨げられる時に生ずる苦悶、苦惑のあるがままの事實である。文藝の究竟は此のあるがままの事實といふものに歸趨するのであつて、この事實そのままの尊さが解ると大したものであるが、之れはすぐには解らない。之れは文藝と宗教との究極が一致するのであつて、宗教のさ、、、とりといふものも結局あるがままの事實の無條件の肯定に外ならないのである。風呂敷包みを持つた一人の田舍出の娘がメリーゴーランドで知り合つた兵隊さんを好い男だと思つて戀情を起して見てゐる（或るすぐれた映畫の發端）そのまま、ある鷄が犬に追はれて、悲鳴をあげて飛び立つて、鳥小屋の隅でふるへてゐるその恐怖のそのまま、それが宗教的には法（のり）といふもので、文藝の對象なのである。理論的な、或ひは道德的

な理由によつて文藝的對象としての價値が生じるのではない。其處まで達したのが最も高い文藝であつて、シェークスピアなどはその態度になつてゐるし、ゲーテでも、チエホフでもさうなつてゐる。芭蕉でも、親鸞でもさうなつてゐるのである。離れるといふやうな態度もそこから生じぬと徹底しない。單なる無頓着、ルーズさが離れるの心境ではない。生の恐怖に充ちた鷄の苦痛を無頓着に見てはたまらない。その苦痛がさながらに同感され、移入されて、しかもその事實のままに肯定されるのでなくては、離れた態度ではない。芭蕉などの態度がさうである。道のべの捨兒に對する態度、山寺のとゝろ掘りに對する態度などさうである。其處からは直接法にでも、間接法にでも行けるのである。それで芭蕉には一方直接的、驀直的、表現法が用ひられてゐるのである。

雪の朝獨り干鮭を噛み得たり

櫓の聲波を打て腸氷る夜やなみだ

山寺のさびしさつげよところ掘り

さて、あるままといふ事について、當面の問題は苦惱であるが、戀愛などは盲目的な感情で最も著しいもので、從つて嫉妬などは暗黑な感情の方面で、その苦惱は誰れの胸にもひびくのである。フランチェスカとパウロとの不倫の戀の苦悶には、嚴肅なダンテでさへ情狀酌量の餘地を示してゐる。トルストイのクロイツエル・ソナタはトルストイが未だ道德的成心のために無意識的虛僞に陷らない以前に、純文藝的態度で、嫉妬の心理を描寫したものである。

冬ごもり春の大野を焼く人は焼きたらねかもわが心焼く

これは萬葉集にある歌である。

オセロはシェークスピアが將軍の嫉妬の苦悶の爆發する過程を描いたものである。春水の梅曆の中には仇吉に對する米八の嫉妬の苦惱が描いてある。が、善い惡いを離れて、讀者は人情の事實そのものに共感し、牽きつけられる。痴態と云へば痴態であるが、その痴態に息を殺して共感するのである。近松の心中ものなど皆さうで、大概不倫な戀であり、反社會的な、破局的情死であるが讀者や、觀客はそれに共感して、引きづられて行く。誰れも放火するお七を憎み、或ひは狂亂のお舟を責めて、文學的、劇的共感を傷けるものは居ない。しかしその感情の表現そのものが惡ければ忽ちにして共感を傷ける。感動そのものが不純であつたり稀薄であつたり、表現がわざとらしく、或ひは氣障であり、若しくは共感を强ひるやうな傾向があると、讀者の心は直ちに閉ぢ、反撥するのである。そこで前に言つた感動の眞實性と表現の自然さといふ事に歸らねばならなくなる。自然流露、自然發露、自然爆發、すべて自然程無敵な、人を動かすものはない。自然でさへあれば、號泣でも、慟哭でも、絕叫でも、反感を買はずに濟むのである。そしてその自然を生み出す原因は內面的必然性である。自作の例を引かして貰へば、私の戲曲「俊寛」などはかなりの程度まで、直接法で烈しい苦悶の表現が用ひてあるが、體驗の緊迫と、表現の動機の必然性とのために、大體成功してゐるのではないかと思ふ。「おゝ」とか「あゝ」とかいふやうな感嘆詞の使ひ方も、直接法では、嫌味と誇張とに陷るものであるが、それを救ふ方法はただ、體驗の眞劍さと表出動機の必然性とにある。場合によつては、間接法は使つてゐられない程切迫した氣持があつて、直接法を用ひずにはゐられなくなる。萬葉の戀歌などの傑

作は皆さうである。作家としては、直接法でインテシテイの强い苦悶の表現の出來るやうな素質の人でないと、力强い、濃密な、打ち込んだ作は出來ないと云はねばならぬ。併し視界の廣い、複雜性のある大作は、全體を直接法で貫く事は不可能で、全體の地盤は間接法で、觀照的態度で取り扱はねば書けるものではないけれども、いざとなると、猛烈、果敢、濃密な直接表現が出來る素質でないといけない。前云つたやうに、芭蕉でさえもさういふ素質があるのである。

俊寬。わしは何故かうなのだらう。わしは呪はれた人間だ。わしの魂の中には荒らす者が居る。わしの行く處は乾度平和が無くなる。わしは小さい時からその爲に皆に嫌はれて來た。その氣質を自分でどんなに嫌つたらう。しかし變へる事が出來なかつたのだ。わが氏の遺傳なのだ。私の運命は不幸になるにきまつてゐたのだ。わしの魂は鎌首をもたげていつもうろ〳〵して居る。心の座が定まらない。わしは失はれる人間なのか。地獄に墮ちる人間なのか。(殆んど慟哭に近い溜息)あゝ。

康賴。あゝ。何といふ不幸な眼付だらう。暗い影が一ぱい翳してゐる。

(二人沈默。山鳴りいよ〳〵烈しくなる。)

成經。あゝ。また山が荒れるな。

併し普通の場合では、苦悶の表現はなるべく抑制して表現するのを原則と思つて居た方がいい。誇張した抑制のない、思はせぶりな苦悶の表現程嫌味なものはなく、必ず讀者の反感を買ふからである。これが東洋人には殊にさうなのである。二人の子供を死なせて、何の悅びもなくなつてしまつた乃木將軍は、

「武門の面目です。」

といふ風に表現する。しかし言外に寂寥、悲痛が印象するなら、苦悶そのものを表現したのと同じ効果がある。いはゆる行間、字間で表現すること、沈默若しくは暗示で表現するといふ立派な、强力な表現法のある事を忘れては、又第一流の文章家にはなれない。すべての技法には虚と實とがあつて、此の虚の方が會得されず、ひた向きに押して行くだけでは力を無駄使ひする。活殺自在とも云つて、驀直に力を集注して表現する事と、沈默し、抑制して言外に印象することを適宜に驅使する呼吸を飲み込まねばならない。しかしそれは呼吸であり、いコツであつて、言葉で說明し得るものではなく、各自自分が苦心して鍛錬し、會得して行く外はない。要するに自分が實際に色々と文章を書いて、經驗を積み、年月を經て初めて會得するのである。そしてそれも前にも述べたやうに、單に表現の技法だけ切り放した問題ではなく、一般人間的修養、心境の鍛錬と相伴ふべきものであつて、文章だけの名人になる事など出來るものでない。其處に文章の權威があるのである。

苦悶の表現は又苦悶そのものとして表現せず、別のものを假りて表現する事によつて、一層効果を强める場合もある。極端の場合には反對に哄笑、嘲笑になつて表はされ、自ら憐む冷笑や、微笑、苦笑として表はされる。例の石川啄木の「我れ泣き濡れて蟹とたわむる。」や、島木赤彥の「さびしき時に我は笑ふも」の歌の如き、島村翻案、カチューシャの臺詞「シベリヤか、サガレンへでも行つて、其處の牢番のお內儀さんにでもなるかね。はははははは」の笑の如きこれである。自作、「出家とその弟子」の、善鸞遊興の場面などもこの種の苦悶の表現法の例である。チエホフのやうな作家になると、苦悶はもつと忍受され、諦観されて、受動的な、謙遜な、あきらめの雰圍氣の中で、宗教的と云つていい位に表現される。「叔父ワーニャ」のやう

なのはその最もよき例である。さうなれば笑や、自嘲や、自暴によつて、表現するよりも、もつと高い、苦悶の表現法に達したわけで、つまり苦悶を克服したと云つてもいいのである。

まだ苦悶にはそのやうに突きつめたものでない、寂しさ、惱ましさ、憂鬱さ、味氣なさといふやうなものも、廣い意味で、含まるかも知れないが、其處まで觸れて行く紙幅がない。誰かが受持つだらう。

要するに苦悶、苦惱といふものは、文藝の深い底を貫く重要な、顯著なものであつて、之れがなくては大文學、深く、強く、人間の心を動かす大作は成り立つものでなく、又それと闘つて、超克する過程に人生行路の主題があるので、苦悶、苦惱の表現に於て、完成したものは、夏目漱石の嘗て云つた「それを完全に云ひ表はすものは救はれる」といふ意味に於て、その苦悶、苦惱を克服したものと云つてもいいであらう。チエホフの場合がそれを暗示してゐないだらうか。

☆題材と表現

題材の選擇――阪中正夫

一

與へられた題目は、題材の選擇方法を述べよ、と云ふことであるが、しかしこれは勿論、小說戲曲作法上の根本的な問題であり、又、作法上に於ける態度によるだけに、十人十色で、結局、各自の主觀によつて割り出されるものである。

そこで、玆では、小說の題材、戲曲の題材といふ區別を設けず、たゞ題材と云ふ言葉の中に、それら一切を含めておくことにする。

しかし勿論、一應、便宜的にさうするのであつて、小說作家と戲曲作家の題材に對する取扱ひ方の相違點は、順次それを選擇する態度の上にまで言及して來た折に、その區別を分明するやう說明する積りである。

二

題材の選擇といふことも、根本的には、人生に對する作者の態度なり、觀察なりの問題である。

從つて、人生に對して、常に夢を抱いてゐる作家の場合は、その選ばれた題材も、必然的に夢想的な、或ひは、蠱惑的なものとなり、人生を暗黑として感じてゐる作家の場合は、題材も著しく、絕望的厭世的となる。

又、積極的な理想を持つて、のぞんでゐる作家の場合は、題材の選び方も亦、それに合致してゐる。

これらの事實は、浪漫主義、自然主義、プロレタリア文學といふ風に、各種の作品を眺めてみれば明らかになる。

で、或るひとには、たうてい小説にならない題材が、或るひとには立派な小説となる、一見奇異な現象となつて表れてくる。が、これは、決して奇異でも不可思議でも、何でもない。むしろ、當り前のことで、つまり、各自の人生に對する態度なり、觀察なりの相違がさうした現象を結果するのである。十人十色といふ言葉が物語つてゐるとほり、それぞれの態度が、それぞれの觀察が、それぞれの題材を選擇する基準となるからである。

一例として、こゝに人生に對して常に夢を抱いて、樂しんでゐる作家があるとする。そして、歩んでゐる街の路傍に、よれよれの襤褸を着込んだ浮浪者が、仆れてゐて、口から血痰を吐き散らしてゐるとする。その作家は、そのやうな薄汚い情景には、顔を外向けて立ち去つたとする。――

それはつまり、その作家の人生に對する態度の上では、創作衝動の熱意を呼ぶに足りぬ、情景に過ぎなかつたのである。しかし、或る作家の眼には、それは或る素晴らしい人生表現の入口となつたかもしれぬ。そんな風に、現實は、われわれの周圍に、多くの素材を提供してゐる。そしてそれは、作家にとつては無盡藏の寶庫とも云ふべきものである。

しかし、結局、題材は食物と同樣で、食はず嫌ひはとも角として、舌の適不適にしたがつて、折角の珍味も、食物にはならず仕舞ひのことが往々にしてある。ある種の素材が、小説になるならぬの問題は、結局のところ、舌の役目をなす心構へなり、觀察の眼の据え方等によつて、決定される。

一と口に題材の選擇と云つても、食物のために胃痛を訴へたりする如く、選んだ題材に處する作家の觀察なり態度なりの、未熟によつて、題材を支配す可き筈の作家が、あべこべに、その題材にぐたぐたになる程引き摺り廻されるやうな奇異な現象を生む場合がある。

さう云ふ場合は、題材の良し惡しに罪があるのではなく、もつと根本的な、觀察態度の未熟さが、原因であることに關心しなければならない。

又、こんな場合もある。——

例へば、金錢に對して、異常な情熱を持つてゐる人間が、おのれの貯へてゐる黄金から、利殖の生れるのを、毎日眺め乍らほくそ笑んでゐるとする。或る作家は、これに對して、たゞ唾棄し、澁面をつくつて立ち去るであらうし、又、或る作家は、その黄金魔の一擧一動を、その顔の皺の一つ一つまでも仔細に觀察しようとするであらう。

これは、勿論、人生の醜に對して面を外向けようとする作家と、その醜の中に現實の相を見ようとする作家との相違である。

後者は、バルザックの作品中に見られる。

「ウージェニイ・グランデ」の中に扱はれた、因業なグランデ爺さんの姿が、それである。バルザックは、それ迄、佛蘭西文學の主流をなしてゐた主情性に對して、一つの人生問題を投げつけたのだ。つまり、これまで、題材になり難いものと思はれてゐた一つの相を、立派に、小説の中に採り上げたのである。

おなじ、現實の醜、人生の醜を描いても、バルザックとドストエフスキーでは、又、その醜に對しての、眼の配り方や態度が違ふ。

ドストエフスキーは、「罪と罰」の中の、小金を貯へた質屋の主婦を、作中の主人公ラスコーリニコフをして、殺害させてゐる。

これはドストエフスキーの思想の根柢となつてゐる理想主義によつて、題材を取扱ふ態度なり觀察なりがバルザックと違ふからである。

が、バルザックの場合では、富や黄金の絶大な力を、有りのまゝ描き、ドストエフスキーの場合は、貧の味方となる人物を躍らせた。この相異は、おなじ現實の醜を取扱つた點では一致してゐながら、しかも人生に對する身構へなり、觀察なりが、本質的に異つてゐることを證明してゐる。この興味ある點に、留意しなければならない。

三

又、次のやうな場合もある。

われわれが、題材に對して、目先きの變つた對象以外のものゝ他、面白い、型破りの小說が出來ぬ、と云ふことをきく。

しかし、これは嘘である。

トルストイ、ドストエフスキー、バルザックなどの巨人によつて、殆んど書き盡され、もはやそれ以上に書く餘地のないものと思はれる題材でも、取扱ひ方や觀察方法によつては、又、別種な題材的効果を擧げ得る場合を考へねばならぬ。

例へば、ワイルドやボードレールが現はれるまでは、人生の醜としてしか存在しなかつた世界が、新しい

美として、藝術の上には生きて來てゐる。

このことは、題材の新らしさが、對象それ自體の新奇にあるのではなく、書き古され、見古された世界も亦、別個の相貌をもつて、文學化されることを證明する。したがつて、題材の選擇といふことも、何より現實に對する身構へなり、觀察なりを、養ふことが、重要な條件となつてくるのである。

四

これで小說作法上、第一に題材の選擇が、必要な條件であると云ふことは、つまびらかになつたことゝ思ふ。そして、この選擇と云ふことは、結局、作家の觀察態度に根本的な問題がある、と云ふことを理解しなければならない。

そこで、最後に、述べておきたいことは、何よりも單なる興味や好奇心によつて、題材を選擇してはならない、と云ふことである。又、無良心な功利的慾望や、安價な道德的意慾に左右されてはならないことである。

題材の選擇と云ふことは、安易な、目先きの問題ではなく、あくまで、作家の對人生態度として、嚴密に考へられなければならない。

題材の把握——龍膽寺 雄

題材の選擇といふことは、別ないひかたをすれば、つまり、どういふ題材に興味を持つか、といふ、作者そのものの內在條件に關したもので、これを料理に例へれば、どういふものを喰べたいか、といふ氣持から發動して、御馳走の選擇をする、——といふ發現になるのであるけれども、さて、これこれのものを喰べたいといふ希望だけで、御馳走が出來上るものでないことは、わかりきつた話であるやうに、文章の構成についても同じことがいへるのである。つまりかうしたものを書きたいといふ氣持で、題材が選擇されたからといつて、それでいきなり文章が構成されるものではないのである。

もともと、吾々が吾々の感情や意志を表現する方法は種々あつて、その中で一番手ッとり早いのは、それをごく具體的に、行動と事實とで表現することである。むろん、文章で表現するといふことも、一つの行動と事實とであるにはちがひないけれども、ここでいはうとするのは、その意味ではなくて、——例へば、ここで、吾々がある人間に對して、一つ憤慨の感情を抱いたとする。その時、いきなりこれを行動と事實とで表現して、相手を毆るなりどうなりしてしまふ。——つまり、かうした表現法もあるのである。ところが、文章によるこの種の感情の表現は、それを正しく精巧に表現しようとすればするほど、感情がいきり立つて、口角に泡を吹いてゐるやうな仕末では、出來ないのである。冷靜に感情を嚙みしめ、その感情の正體を自分

でよく見極めて、どうしてかかる感情が自己の内部に燃燒したか、それにはどんな原因と必然性とがあるか、それをまづ內省批判し、その事實を分析し、さうして、なるほど、かういふいきさつの結果、かうしたことになつたのだ、といふ解剖が成立したところで、さて、これを讀む人に充分納得させ得るやうに、出來るだけ完全に表現する、――これだけの準備なくしては、文章による表現は不可能なのである。

これを、題材の把握と稱するのである。

つまり、選擇した材料は、素材のままでは、作者の人間としての所有權にしか屬さないけれども、これを文學者としての所有權に移行せしめるのである。文學といふものが、人間の智的行動に屬するものであり、これが結局において、文學をして知識階級の所有たらしめた第一の原因なのである。だから文章の內容にはどんな奔騰した感情を盛つてもいいけれども、奔騰した感情のままでは、よい文章は出來ない。思慮分別を冷靜に働かせ、その感情の內容を隅々まで反省批判し、その事實を分析しなければ、これを再び文章の上に組立てて表現することは不可能なのである。

文學といふものは、空虛な鏡に世のさまが映るのとはちがつて、一つの事實を、文章で組立てて、「世の中」の姿を構成するのであるから、これはいはば創造の世界なのである。ところが、ものを、かくして創造する、つまり組立てるといふことは、さう言葉ほど簡單なものではなく、例へば建築にしてみても、一軒の家を、大小長短さまざまの材木に分析して、その一つ一つを完成し、更にそれを組立てるといふ過程を經なければならないので、この點、組立てるには必ず分析の智識がなければならないのである。

文章にも色々あるけれども、ここで文學藝術の領域における文章をとりたててみると、これの構成は更にこの必要が強いのである。なぜなら、これは作者の感情のただの記錄ではなくして、絕對に、その感情を生

けるまま讀者の胸に移植しなければならないからである。植物を移植するには、根のまはりから深く土を掘つて、そつくりその植物を生ける狀態のまゝよそへ運ばなければならないのであるけれども、文學的表現といふものが、それと全く精神が同じで、つまり、作者の感じたままのことを、讀者に再び感じさせるといふためには、作者の心理が經驗したことを、そつくりまた文章の上で讀者にも經驗させなければ不可能なのである。つまり、表現しようとする心理を、それだけそのまま表現してもだめであつて、それより、そのやうな心理がどうして内部に發現したか、といふその事實を微細に内省、分析、批判し、さうして、その心理を組立てた個々の小さな原因とそれの相互關係、といふやうなものをつきとめ、文章によつてその心理を表現する際には、むしろその心理そのものには直接觸れず、その心理を今のやうにしてつくりあげたあらゆる事實を、そのまま組立てて、さて、それを讀む者に、もう一遍文章の上で、その事實に觸れしめ、さうして、必然的にその結果到達するところのその心理を、再び經驗させる。——この厄介な手法によらなければ、文學的表現とはならないのである。

例へば、——

ある風景を見て、美しいなア、と感じることは、一つの心理であるけれども、これを文章に表現して、ただ「美しい景色」といつただけでは、文學にはならないのである。さうではなく、その文章を讀むことによつて、讀者がひとりでに「美しい景色だなア」といふ氣持を起すやうでなければいけないので、それには、何よりまづ、その風景の美しい所以をよく批判分析し、例へば、空の色とか、山の形とか、樹木の具合とか、水の光とか、靜寂さとか、風とか、かういつた、その風景を美しくしてゐるあらゆる材料と、それの組立ちかた、といふものを研究し、さて、それらの材料を、その景色通りに組立てて文章に表現すれば、はじめて

それを讀む讀者は、ちかにその風景を眺めた作者と同じ經驗を文章の上でして、「美しい景色だなア」といふ心理に到達するのである。

この際、この美しい風景を文章で表現しようと考へたことは、つまり題材の選擇であり、それを文章として表現する場合には、それをいはゆる「表現手法」といふのであるけれども、すでにのべたやうに、選擇された「題材」を「表現」する間に、このやうな、題材の把握といふ、決定的な重大さをもつた一つの過程が必要なのである。

しかも、この「題材の把握」といふことが、文章を志すものにとつて、ともするとおろそかになりがちな理由は、吾々が一つの文章を讀む時、吾々の心理を刺戟するのは、實に、選擇された題材と、それを表現した文章的な技術だけであつて、あたかも文章といふものは、それだけで成立したものであるかのやうにさへ思はれるからである。

いはば、「題材の把握」といふことは、臺所の仕事のやうなもので、最初にのべた料理の例にたとへれば、こんなものを喰べたい、といふその場合の食慾趣味で、御馳走が選ばれ、さて、出來上つた御馳走をおいしく喰べて、御馳走のうまさ、といふ心理の滿足を得る、この間にその御馳走をつくつた臺所の仕事の重大な功績といふものを、迂濶に忘れてゐたことを意味するのである。

芝居には樂屋裏といふものがある。

つまり、俳優は、樂屋裏では、自分の演技をちやんと料理して、例へば、舞臺では、ある演劇の中でさも感情を昂奮させて、眞にせまつて憤り、眞にせまつて泣くやうに見せながら、實は、肚では、冷靜に觀客の心理を酌んで、どうしたら觀客に、眞にせまつたやうに自分の演技を見せ得られるか、そのことに腐心して

ゐるのである。これを樂屋裏の心理といふのだけれども、文章においてもこのことは絶對に必要なのである。

つまり、題材を表現するには、これの充分なる把握、即ち、これをナマな感情の形態としての存在から、一つの冷靜な客觀的存在へと移し、そのものの正體を、はつきりと把握しなければならないのである。題材について把握力の少ない文章は、從つて、彫りが淺く、くつきりと、そこへ書かれたものが、浮いて來ない。どんなに題材がすぐれてをり、表現力や文章が巧みであつても、出來上つたものは、表現がないのである。一見すると、一つの文章の構成のうち、一番隱れたところに効果の存在するこの「題材の把握」といふことが、實は、御馳走における料理場のやうな、決定的の重要さをもつてゐるのである。

いかにして題材を把握するか、といふ問題は、從つて、すでにのべたやうに、その題材を冷靜に客觀的に、さうして、ぬけめなく檢討批判することからはじまり、次いで、それを構成した個々の材料と、それの組立ちかたといふものを、もう一度逆に、組みほぐしてみること、即ち、分析解剖すること、この二つなのである。もう一度料理に例へれば、カツレツといふものは、何を原料として、それをどういふ順序でどう處理することによつて、出來上るものなのか、それを檢討批判分析解剖することなのである。カツレツだと、すでに「洋食早わかり」一冊のどこかの頁をひらいてみることによつて、手つ取り早く理解出來るものであるけれども、吾々の心理といふものは、さう簡單に、辭書を引くやうなわけにはいかない。ほんのちよつとした雲蔭りのやうな、ふとした心理であつても、それを組立てた原因と、それの組立ちかたといふものは、まことに纎細であり、かつ、ぬきさしならぬ結合の必然をもつものなのである。だから、これを檢討批判分析解剖するには、絶對に、冷たい智性による客觀といふことが必要になつて來るのである。

感情を噛殺す。

古來、文章表現の上には、この言葉が使はれてゐるけれども、このことこそ、實に題材の把握を意味するものであり、實に、文章道に於いては、ペンを持つたが最後、メスをもつた手術臺の患者に立向つた外科醫のやうに、冷たい理性によつて、自分の心理に立向はなければならないのである。

題材の發展——貴司山治

1

昔から名高い小說や戲曲をよむと、作者が當面扱つてゐる題材以上の現實が、讀者に印象づけられるやうな場合が多い。手近かな一例でいふと、例へばゴオゴリの「檢察官」である。これは賭博にまけて旅費が一文もなくなつてホテルにころがつてゐる不良青年が皇帝の檢察官とまちがへられたのをうまく利用して、田舍町の官吏どもをたぶらかし、しこたまソイロをかきあつめて逃げ去る——といふ物語である。

この戲曲を讀むと、當面の物語の面白さはいふまでもなく、それ以上の現實がありありと讀者の目に浮んでくるのである。卽ちこの時代のロシアの國家制度の腐敗といふ現實が、これを讀むすべての人の心に想像されるのである。

「檢察官」の題材はロシアの田舍町の一寸した滑稽な出來事である。しかしこの一寸した題材が、この時代のロシア全體のありさまを、卽ち皇帝の下における官吏社會の腐敗、社會の暗黑といふ一大現實をありありと聯想させるだけの力を持つてゐる。

又、センキーヴイッチの「クオ・ヴヂス」などを讀んでゐると、これはネロ皇帝の時代のローマの貴族の生活が題材となつてゐて、作者は多神教のローマが一神教のキリスト信者に精神的に征服されて行く姿、文學

的にいふとヘブライニズムとヘレニズムの衝突を主題（テーマ・創作の意圖）としてゐる。ところが事實われ〳〵がこの一大歴史敍事詩を讀んで、勿論作者の意圖したテーマも百パーセントに受取れるが、更にそれ以上の現實にぶつかる。例へば、篇中けんらん目もあやに貴族の生活が描かれる際、作者は當時の奴隷制度を描くことを避けることができないのである。

即ち一人の貴族の動く所、百人數百人の奴隷がつき從つてあらゆる用足しをしてゐる。貴族の生活でタテのものをヨコにするのもみな奴隷である。奴隷は貴族にコキ使はれてゐる。何かしくじりをすると肉がさけ血がとぶ位くらゐはされるか、中には頭をわられて即死するものもある。さういふ場面も現に描かれてゐる。そして貴族は一體何をしてゐるかといふと、朝から晩まで皇帝ネロを圍繞して奢侈遊墮にふけつてゐるのである。「クオ・ヴヂス」を讀んでゐるとさうした貴族階級の生活の裏に、それとは全く違ひ、唯あけくれ働かされてばかりゐる奴隷階級が生活してゐる有様が目にみえてくるのである。そしてこんなに遊んでばかりゐるローマ貴族の社會が長くつゞく筈はないといふ感じがだれにでもおこる。同時に、こんなに働かされてゐる奴隷階級が、貴族の生活をあけくれみてゐるのだし、だん〳〵人智に富み始め、決してこのまゝ默つてはゐないだらう、ことにローマの貴族は奴隷を一人で何百人も使つてゐるのだから、ローマ市中は、何萬何十萬といふ奴隷の數で埋まり、奴隷がこのころ立派に社會を成しはじめてゐる事實も自然と書かれてゐて、貴族社會のローマが勤勞階級の奴隷社會にとつて代られようとしてゐることがあり〳〵とわかるのである。

さういふことはあながち作者センキーヴィッチが「クオ・ヴヂス」を書く目的ではない。つまり、「クオ・ヴヂス」の題材は作者が目的としてゐない現實をも表現するのである。

まだ例をあげればいくらでもあつて、古來の歴史にのこる傑作々品は殆ど皆この例にもれぬといつていゝ

のだが、これによつて、われ〳〵が小説を書く場合、作者の取扱ふ題材といふものは、本人がはじめ考へた以上に發展して行くものである、といふことがわかるのである。これは何故だらうか？

2

創作の題材といふものは一體何であるかといへばそれは現實である。くはしくいへばその作者によつて經驗された現實が創作の題材となる。つまり早くいへば識らぬことは書けぬのである。だから創作にあたつて諸君は識らないことを無理に書かうとするならば必ず失敗する。識つてゐるつもりでも失敗する。それは自分では識つてゐると思つてとりかゝつても、案外その對象をハツキリつかんでゐない場合が多いからだ。だから一寸見にはよくわかつてゐて、さて書き出すと案外書けないなどゝいふ場合が少くないのである。自分は文章がからつきし下手でハガキ一枚書くのもおつくうだといふやうな極端な人でも、實はその下手な原因は、文章を書くことが天性きらひなためではなくて、見たりきいたり思つたりしたことを表現するコツ――卽ち經驗した事象をハツキリつかみ、それを要約するコツを知らないからである。さういふ人が文章を書くのをだん〳〵おつくうがつて天性きらひだつたやうに思ひこむに至るのである。

で、どうすれば經驗した事象を的確に把握することができるか？　一つの例をひいて話さう。こゝに一つのコップがある。これを表現する。一人の人は「コップは水をのむ道具です」と書いた。成程それに違ひない。所が次の人は「コップはガラスで作つた道具なり」と書いた。それも間違ひでない。かく、どちらも的確にコップを表現したのにかゝはらず結果はまるで別物のやうに違つてゐる。そこで二人はいひ爭ふ。お前の方が間違つてゐる、いやわしの方が正しい。果ては喧嘩になつて、一人の方がいきなりそのコップをとり

上げて、相手の額をなぐりつけた。血が流れる。大騒ぎになる。――二人のどちらもがそこで新しい發見をした。「コップは喧嘩の道具である。」（この話はレーニンの演説の中にある）

かやうに一つの單純なコップにもいろ〳〵な内容がある。コップの本體は、ガラスで作られ、水をのむ道具だが、場合によつては敵を毆る武器にもなれば、貧乏な人が所持すればこれを賣り拂つて一時の飢をしのぐこともできる……この他まだ〳〵あらう、そのすべてを綜合したものがコップである。

さうなると面倒で、文章を書く場合うつかりコップのことなんか書けないことになる。コップでさへこれだからその他少しこみ入つたことだと手がつけられなくなる。けれどもそれでは文章を書くことを全然やめてしまふ外はない。

さういふ筈はないわけで、要はコップはたゞ默つてコップと書いておけばいゝのである。何だ、そんなことか、といふ勿れ。世の中にはコップを單にコップと書かず「コップは何々なり」と狹く定義を下す人が非常に多いのである。物事に對するこの狹い定義がいけないのだ。ぢや、反對に何事でも說明ヌキに目でみた通り雲だ、山だ、川だ、水だ、コップだといふ風に名詞だけ並べとけば一番廣義でいゝのかといふことになる。成程、見た通り、ありのまゝに書くのが何よりいゝ。然し一つの事象の持つすべての作用や他物との關係、意義等をその事象についてできるだけ澤山つきとめ、よくそれらを承知して、その物があるべきやうに描かないと、傑作は生れない。

ゴーゴリやセンキーヴイッチは自分の取扱ふ創作の題材の意義、内容をできるだけ考へ、これはこれ〳〵の意義内容を持つてゐるからと、それに適應したテーマを立て（前述した通り）それを極力描き出したのである。ところがかれらの取扱つた題材には、かれらが發見したより以上の意義内容がまだみつけのこされてゐ

たのである。

題材の內容を事前に隈なく發見しつくすといふことはとても容易でない。ゴーゴリやセンキーヴイッチのやうな天才でも、又トルストイとか、イブセンとか、フロオベルとかいふ大作家といへどもさういふ腕は未だ十分でない。その代りこれらの大作家は、事象に對する非常にすぐれた直觀力がある。その直觀力を通じて書くから、自分では識らずして、その題材の持つてゐる他の內容、全內容を往々その創作の中へ捕へこみ描き出してしまふ結果になるのである。

では直觀力とは何か？

それは事象に對する忠實公平な態度、ありのまゝみたまゝを描くといふ態度である。さつきいふコップをたゞコップと書いたのは、「コップは水のみ道具なり」と狹く定義したのよりもはるかに公平である。「水のみ道具なり」と對象を自分の經驗で定義してかゝるのは、經驗を通じてコップを描くから正しいやうであつて實はその經驗が未だ部分的だから、却つて對象（コップ）の本質を表現しないことになるのである。しても少くしかしないことになる。

みたまゝ、ありのまゝを描く公平な表現方法を客觀的な方法といひ文學の手法上ではリアリズムとよぶ。狹い（とかく狹くなりがちな）自分の意見を加へて描く方法は主觀的方法といふことになり、リアリズムに外れた方法となりやすい。

そこで話は題材の發展といふ所へ戻つて行くわけであるが、かやうに、題材といふものは、生きた現實で

あるから、隨つて常にそれは、それ自身の內部的事情や、他との關係が加はつて變化し、發展するものであるといふことを豫め承知してかゝらねばならぬ。

一つの題材をつかまへて、自分の狹い主觀（貧弱な經驗）でそれを描くと、なか〳〵本當の人生なり、現象の意味なりが描けない。ゴォゴリは田舍の町に起つた檢察官の巡視に際しての一寸した出來事を、その事件を忠實に觀察し、關係人物の性格や言動を非常に公平に觀察して、全篇をあるがまゝに描いたから、これだけの題材でロシアの當時の社會全體の生きた樣子を表現した。一つの部分的な題材が發展して全體的な意義を示したのである。もし少しでもゴォゴリの創作態度に、狹い主觀的な態度がまじればそれが邪魔となつてこの作品はさういふ風に成功はできなかつたらうと思ふ。

傑作を書く要は題材の全意義をつきつめてすつかりとらへること、それは非常にむつかしいことであるが現象に對して作者が極めて公平忠實であること、觀察が隅々まで正確で私見のまじらぬこと、この條件が守られゝば、題材となすべき生きた現象の未だいくつも見落されたかくされた內容を、次第に發見しうるやうになる。たとへその時發見できなくとも、識らずしてそれらを描いてしまふことがあるのである。

題材の發展の話の第二段へうつつて――。

今迄は任意の題材の內容の發展――についての若干の話をしたわけであるが、小說を書く場合、作者の狹い主觀は排しなければならないが、その題材が大體どんな意味を持つてをり、作者が何をテーマ（主題）としその題材を描くかといふことは初めから明確にされてゐなければならない。

そこで題材の選擇といふ重要な問題がおこつてくる。例へば「戰爭」をテーマとして、小說に書かうとする。それには何を題材としたらいゝか。近い所では滿洲事變とか上海事變等を題材とすれば一番的確に書けるであらう。之に反してもし「戰爭」を書くために、「幼稚園の一日」を題材とする。或は「銀座のあるカフェの一夜」を題材とする。無理にかけばそれも題材とならないこともない。例へば幼稚園の先生が子供にべヽヽヽうこうちんの敵の陣といふ歌でもうたはせてゐる、自分の弟がそこで戰死した話をして、一人の子供がびつくりして家へかへつて兄にその話をする」その兄が幼稚園の若いその女の先生に……とでもいつた風に、だ。カフェの女給が酒をのんでぐで〳〵になつてゐる。きけば戀人が上海事變で戰死したといふ。それからその女給が間もなく上海に渡つて……これも何とか書けないことはないかもしれない。しかし、當面の「戰爭」といふテーマからはどうしてもかけ離れてしまつて、いくらどう作者が努力したところで、テーマに適應しない題材では、その題材は發展しない。したがつて傑作は生れない事になる。

いゝ作品を書くのには、テーマと題材の緊密な一致が必要だ。テーマに適應する題材の選擇が大切だといふことになる。何もテーマが宙に浮んでゐて作者がそれにぶつかつて、それから題材を探すのではない。まづ、題材にぶつかる。その題材について、テーマを發見する。創作の順序としてはその方が無難である。しかし實際の創作活動はそんな風に豫め定まつてゐるわけではなく、生活の經驗がつむにつれて、これ〳〵のテーマの作品を書かうと思ひ立つやうになる。その時は、そのテーマを題材の中に、つまり生きた現實の中に發見しようとして、一生懸命になる。今いふ通り、「戰爭」といふテーマを、いくらかは「幼稚園の一日」の中にも「カフェの一夜」の中にも發見できるのだから、一體どのやうな題材が一番よくそのテーマに一致するか？　これをうまく見出すことができないといけない。一旦題材の選擇をあやまつたら、勞多くして効

少い。

5

次にもう少し進んで語らう。

われ〳〵の創作の目的は單に十分にテーマを表現するといふだけではない。テーマを十分によく表現することによつて、題材の持つ眞實――現實の客觀的な正しい姿を描き出すことが目的である。

現實の正しい姿といへば、現在の瞬間におけるその全き姿であるばかりでない。それではいくら全き姿にはかけてゐても、正しい姿とはなか〳〵いへない。現實の正しい姿とは、現在の瞬間における全き姿と、それを通じて、明日はその現實がどう變化するかといふことがハツキリか、暗々裡にか、判るやうに描かれてゐる場合をいふ。

前の例でいへば「檢察官」ではかういふ腐敗した社會が、明日は必ずつぶれるであらうといふことが讀者に印象づけられる。「クォ・ヷヂス」でも、このローマ貴族の社會は、明日は奴隷階級のために亡ぼされてしまふに違ひないといふことがよくわかる。

明日のわかる描寫、その現象の次の段階のわかるやうな描き方が正しい。それには個々の現象に對して、さきからいふ通りよく觀察し、公平忠實にそれを描くことが基礎となるのであるがそればかりでは未だ不可能なのである。その社會或は時代の發展を暗示或は明示することのできる題材とできない題材とがあるのである。戰爭をテーマとした場合でも上海事變そのものを題材とすれば、この事變は日本といふ國家社會の必死の、必然の問題が要約された出來事だつたのだから、隨つてそれらの意義にふれ、日本の明日が判る樣な

傑作が書けるかもしれない。直木三十五の「日本の戰慄」は上海事變を書いたものだから、直木氏がもし題材を本當に正しく扱つてゐるならば、この作品は現代日本と、次代日本とを眞實に、反映させただらうと思ふ。それはとにかく、之に反して幼稚園やカフヱを題材とした場合は、そこに要約されてゐる現實の內容はまづ到底日本の現代社會の典型としてその明日がわかる程度の內容を有してはゐないとみるのが至當である。これらは、つまり發展性のない題材である。

このやうに、諸君がもし文學作家となるならば、ゴオゴリやセンキーウイッチ（に限らない）のやうな大作家となるために、時代の眞實を正しく反映せしめうる環境に向つて取材し、その時代の發展の中心的現實を選んで、題材とすることに、大なる野心を抱かれることが、何より肝心である。

觀照と感情移入

——藤原伸二郎

死んだ文章と生きた文章といふ事がある。同じやうな意味の事が書いてあつてもピンと來ないものと、心を打つ文章とがある。といふ事は誰れしも少し文章乃至文學に關心を持つて居る人ならば氣附かれる筈である。そこで吾々は、何故一方は人の心を打ち一方は何等の感銘をも與へないか、といふ事を考へる必要がある。只單に面白いとか面白くないとかといふ事で文章を決めて平氣でゐるのは最も一般普通な人々のすることで、多少とも文章なり文學なりを生活の爲めに、又は自己のより高き敎養の爲めに生かさうとする人々ならば、それでは甚だ心細い。

然らば如何なる文章が人を打つか。

眞實の生活、眞實の人間性、眞實の感情が最もその人らしく、極めて素直に表現されたものこそ、人の心を動かす筈で、美辭麗句の羅列が必ずしもいい文章とならないごとく、只單なる技巧のうまさも人の心を打たないものである。何故ならそこには作者の眞實の觀照もなければ必然的な感情移入も無いからである。かかる文章は虛僞である。人間生活に於てあらゆる虛僞が罪惡である如く文章の虛僞も正に罪惡でなければならない。藝術的な文章の虛僞は法律的には勿論之を罰する條文等は無いのであるから、或は少々嘘を（勿論この際の嘘とは作者自身の觀照や感情移入の點等のことであるが）書いてもよからうと思ひ、或は知らぬ間

に、つい筆が走り過ぎたとか美しい文句が使ひたかつたとかで嘘を書いてゐることがあるものだ。さうした事で文章を通じて作者の人格が直ちに表はれるものであるから、最も氣を附けねばならぬ事と思ふ。由來小說家は事實ありもしない嘘を書くものと思はれて居るが、事實ありのままに寫生して見たからと云つて、必ずしも嘘が無いとは云へないのである。つまり素材や對照の事實の有無を問はず、自己の心的印象、則ち自己の觀照及び感情に嘘が無ければいいのである。嘘があつても誰れも制裁を加へる者も無い代りに、又決して文章家乃至藝術家、延いて人間として絕對尊敬されない事も事實だ。

それでは、眞實の生活、感情の表現はどういふ風な方法を取れば最も效果的であるか。或はどうすれば本當の事が表現できるか。それには觀照の明確さと、感情移入の適切さを期せねばならぬ。觀照とは平たく言へば心的印象とでも云ふ可きもので、倫理的觀照の世界と美的觀照の世界とが存在する譯である。さうして藝術は勿論美的觀照の世界が、その主要素をなすべきものであるが、繪畫、音樂等とは餘程その趣を異にしてゐて、文學に於いては又倫理的要素も必要かくべからざるものであることは古來の文學の大道がよくそれを證明してゐる。

「自然は藝術を模倣する」と言つたのはオスカァ・ワイルドの言葉であるが、これは所謂唯美主義の立場から、言ひ換へれば美的觀照主義の立場に立つた場合に於ては正に金言である。この藝術至上主義が、必ずしも藝術の一切で無いことは自明の事に屬するが、只美的觀照といふ事の實際問題としての例をあぐれば、ワイルドの態度なり作品なりは最も說明し好い材料と言はねばならない。

しかし、文學に於て他面倫理的觀照の世界が、非常に重要であることは、ドストエフスキイ、トルストイ、ストリンドベルヒ等々の文學が明かにそれを證明してゐる。これは現在の日本文學に於いても非常に重要な

問題でなければならない。私をして言はしむれば何等かの方法に於いて、この倫理的觀照の絶無な作品がありとすれば、その作品は他の點に於いて滿點を取つてゐても尊敬すべき作品とは言ひ難いであらう。かの惡魔主義者と言はれたボードレールの如き作家すら、最も痛切な倫理觀照の世界に住してゐた。むしろ、あまりに彼の倫理的心の印象が痛烈であつたために返つて逆に惡魔主義的光彩を放つたと言ひ得るであらう。

倫理的觀照と言つても必ずしも道徳的觀念を指すのではない。若し一人の作家が惡人であれば、惡人としての彼の人格からして現實の社會なり、一切の藝術的對照を批判すべきで、惡人の癖に如何にも善人の如く裝ひ僞れる批判をすることとは、例へそれがまとまつた美しい作品であつても、人の心を打つ程にその文章が生きて來る筈はない。これは美的觀照の場合に於ても惡人には惡人らしい心的印象があらゆる事物に對して起るであらうし、感情移入も彼の心的印象と共に彼らしい特殊なものがなければならぬ。これが僞なく行はれてこそ初めて文章は活きて來るのであつて、同時に惡人の文章といへども人の心を打つであらう。これは極端な例であるが、それと反對に善人でゐながら惡人の眞似をする如き、所謂僞惡家の文章の如きは決して好いものではない。而して文章を書く人には應々にしてこれがあるのであつて、私の如きも多分にそんな傾向を持つてゐて、今ではその癖を直すのに甚だ骨を折つてゐる次第だ。全く馬鹿氣た事と云はねばならぬ。

人間が生物である以上、只一つの「石」を書かうと思つても、何等かの意味に於てその「石」に生物意識を加へずして石の存在を表現することは出來ないのである。かゝる意味に於いて人間は自然をそのあるがまゝに表現することは不可能である。必ず何等かの感情移入が無ければ不可能であつて、あらゆる物質さへも人間化されて初めて文字に表現されるのである。人間化される事は、少し複雜になると勿論生活化される譯

で、藝術家としての作者は常にその感情移入の點に於いて新しい生活を生活すべきである。文章の是非善惡も、故に感情移入を爲す作者の生活態度によつて決定されるのである。隨つて藝術生活が作者の人格の反映である以上は、數行の文章といへども等閑には出來ないものである。

次に私は「觀照と感情移入」の問題とは直接な關係はないのであるが、日本人としての吾々が實際問題としてこの事を考へた場合に何等かの參考になるだらうと考へるので、嘗て私自身のために記錄したコピイを左に引用して、この講話のために蛇尾としたい。それは「一九三四年後の文學に就いて」といふのである。勿論一つの豫想である。

「僕の考では一九三四年以後は必ずしも、飛行機や爆撃機と云つたやうな、變に新しいやうな、そのくせ大して珍らしくも無い物質文明の利器やなんかゞ、文藝作品の中で横行するとのみは考へられない。小兒が新しいおもちやを悅ぶやうに、誰でも珍らしい武器は好きだが、しかし、すぐあきてしまうではないか。

一般民衆の間には、現在のやうに騷々しいものが次第に興味を失つて、その代り一種異樣な底力のある氣味惡い位に落着いた、長い間かゝつて味ふやうなものが、現はれて來ると思ふ。

いふならば、眞に日本人の目を持つた、眞に東洋人の心臟を持つた作品が、それこそ世界的なあらゆる題材と風景を適宜に捉へて、水平の向ふから、異樣に茫大な帆船のやうに現れて來る。東洋人の心が、その獨特の香氣と力とが、自ら世界人を感動せしむる如きものが、次第に現はれて來る。滿月のやうに現はれて來る。

今は影のうすい東洋の新月が、再び滿月となる日が來るにちがひない！」

形式と内容──中河與一

1　内容と形式とは對立しない

内容と形式に關しては、從來の考へ方を破壞しなければならぬ、と自分は考へてゐる。内容といふものは常に形式を通して感じられるもの、形式の中に含まれてゐるものだと自分は考へてゐる。

從來は内容といふものが中心になるか、さうでなければ内容と形式とが對立する觀念として取扱はれて來た。これはバウムガルテン（1714――1762）以降、殆んど總ての美學者、文藝批評家、及び若干の作家の陷つた誤謬であつて、かゝる大いなる誤謬が長い間通用し、人々がかういふ根本的問題を閑却してゐたのは、創作活動に就いて直接關與することの少い局外者達に、美竝びに藝術の問題を委せ切りにして置くことに馴れてゐたからである。然し今、これらの問題を白紙にして、最も素朴に我々の創作活動そのものから考察して見るのに、我々が筆を執らうとする時、我々には先づ、素材がある筈であつて、この素材に如何なる形式（樣式と混同してはいけない。このことに就いては後述する。）を與へようかと思惟する。その思惟した意圖の通りに形式を與へることの出來る場合もあらうし、又その意圖が單なる希求に終る場合もあらうが、何れにせよ素材に形式を與へて一個の物質となつたものを通じて、第三者に觸れ、愬へてくるものが謂ふところの内容

である。從つて、內容とは形式を通じて初めて表はれるものであるから、形式に左右され、決定されるものであつて、內容が形式より以前に存在し、又形式を左右し、決定するものであると考へる從來の考へ方は、一掃されなければならない。恐らく彼等の說く內容とは、素材、又は素材に向ふ作者の氣分を意味するのであらう。然し、素材そのものが內容ではないことは、一個の林檎は飽くまで一個の林檎であつて、決して一幅の靜物畫にはなり得ないことで明らかである。又、素材に向ふ氣分にしても、飜つて批評家の立場になつて考へて見れば、我々は作品を檢討する場合、作者の意圖よりも作品に實際に現はれたものを問題とする、それ以外に問題とし得るものはないことに依つて、素材に向ふ氣分を、內容と稱し得ないことは明らかである。卽ち、作者がダンテ、シェクスピア、ゲエテを凌駕するやうな、高遠な思想、雄大な規模、瑰麗凄愴な描寫を意圖したことが判明したところで、作品として低俗、卑小、平凡な感じしか受け取ることが出來なければ、吾々はその作品を低い內容のものとしてしか批評し得ない。斯くの如くにして我々は素材や素材に向ふ氣分、卽ち、作品以前に內在するかのやうに考へられた內容といふものゝ幽靈を破壞する事から始めなければならない。從つて、內容と形式とを對立させ、その何れもが重大な要素である、などといふこの二つを平面的相互作用に於て考へる事は中止しなければならない。

藝術は內容と形式とに依つて出來上つてゐるのではなく、素材と形式とに依つて、出來上つてゐるのである。吾々は作品の形式を通して初めて內容を受取る。次章にそのやゝ詳細を述べて見ることにするが、以上の說明に依つて、諸君は內容と形式とを對立させて考へることの誤謬に氣付かれたであらうと思ふ。

この問題についてフローベールは云つてゐる。「よき形式なくしてよき內容は決して存在しない」又アランもその散文論の中で云つてゐる。「常に形式が內容を啓示するのである」芥川龍之介は「點心」の中で「作品

の形式が內容によつて出來ると考へるのは本當らしい嘘だ」と云つてゐる。この事を吾々は要約して「形式は內容を決定する」といふ。吾々は常によき文學形式によつて、よき文學內容を得る事に注意しなければならない。

2 內容と形式との立體的交互作用

初めに、以上述べ來つたことを簡潔に記してみる。

（一） 素材がある。（二） 作者がそれに形式を附與する。（三） 內容とは形式を通して第三者に觸れてくるものである。

（一） 素材の選擇は作者の方向を示し、その思想的なものと結びつく、（二） 形式は作者の能力、技術を示し、（三） 內容は作者から切り離されて思惟の對照として社會に放散する。

以上の要約を私は形式主義理論に於ける「第一規定」と稱してゐる。卽ち、この規定に依れば、素材＋形式→內容といふことになるのであつて、興奮や熱情が作品を作らすと云ふ考へ方を、もう古い過去の考へ方として取扱ふのである。如何に熾烈な戀情を湛えた艷書と雖も、その文學的巧拙の決定は、唯、作者の技術能力に依るのである。又、艷書などは教養の無い青年も認めるであらうが、我々が繪を描かうと思ひ、豫想するのは、繪を描く技術、能力を持つてゐるからで、技術を持つてゐなければ、描かうと思つたり、豫想したりしないのに違ひない。卽ち、先づ形式といふものがあるから、我々は描かうと思ひ豫想し、形式が先づあるから、內容を感じるのである。これに就いて面白い例は——こゝに異性を求めて鳴いてゐる猫と夜鶯（ナイチンゲエル）とがあるとすると、一般に言つて、人は前者には醜感を催し、後者には美感を催す。ところで、猫も夜鶯も

異性を求める熱情、感動は同じやうに强いのである。然るに、その結果の上で美醜が生れる。この事實は内面的緊張説ではそれが説明出來ない。精神の强さや深さでは兩者とも同じだからである。たゞ我々は、彼等の聲に美醜があるのは、その內容的なものに依るのではなく、夜鶯の聲帶の形式が、猫のそれよりも優秀に出來てゐるからだ、と説明する。卽ち吾々に美醜を結果するものは形式であつて、決して所謂內容的なものではないといふ事を知るのである。

更に例示する。

こゝに、「私は腹が減つてたまらない。」といふ臺詞がある。この臺詞を、聲の美しいエロキュウションの巧みな人と、聲の惡いエロキュウションの拙い人とが表白した場合に、我々は前者に悲痛感を催し、後者に滑稽感を催すであらう。これは同一の素材が二種の形式に依つて、我々に全然相反した心理的影響を與へることを意味する。卽ち大切なのは形式であつて、必ずしもその文章の內容ではない。

然し、こゝで慧敏なる諸君は、「私は腹が減つてたまらない。」といふ臺詞が、發聲以前に一つの意味、內容を旣に持つてゐることに氣付かれるであらう。さうして、內容が形式以前に存在するといふことに、なりはしまいかといふ、疑問を懷かれるであらう。然しこの疑問はこれを形式の動的發展性に依つて吾々は説明する。

卽ち形式とは絕へず無限に發展するものだと説明する。形式の上に形式を積み、形式の上に形式を重ね、絕へず無限に發展するものだと説明するのである。卽ちこの場合は、第一段の形式活動に於いて、——腹が減つて困つてゐるといふ事實——素材が一つの形式を持つて、「私は腹が減つてたまらない。」といふ文章になつたと説明する。卽ち、素材が飛躍して形式に達すると、第三者はそこにその文章の內容を感ずるのであ

る。即ち、この臺詞（文章）形式は內容を持つたのである。

然し、今度は次の第二段の形式活動に於て、その臺詞を表白する場合になると、我々は第一段に於て形式に達したところの「私は腹が減つてたまらない。」といふ文章を、今度は發聲の一つの素材として取扱ふ。そして聲といふ形式に依つて、次の內容を決定する。

我々は、これを次のやうに圖解する。

（第一段の形式活動）素材＋形式→內容
（第二段の形式活動）素材＋形式→內容
（第三段の形式活動）素材＋形式→內容

形式といふものは、斯くの如くにして次第に發展してゆく。さて、この式に依る時、我々が往々にして陷る、形式以前の內容に就ての錯覺を改めることが出來、且つ形式と內容とが相互に發生するといふ謬說を否定し得るのである。私は、これを「形式の動的發展性の圖式」と名づけたが、又以て、內容と形式との立體的交互作用を、やゝ圖示し得たかと思ふ。

3　形式の概念に就いて　（其他）

短い紙面では到底、この尨大な問題を論じる事が出來ないのでこゝでは簡單に形式の概念について說明して置かうと思ふ。

我々は砂といふ素材を以て茶碗を作る。即ち茶碗は一つの新しい形式を持つのであるが、砂と茶碗とは大

變な相違がある。即ち砂が茶碗になる爲には、その間に大きな飛躍があるのである。砂には形がないが、茶碗には形がある。そして茶碗は砂から飛躍して一つの存在、物の飛躍し得る頂點に達する。勿論それは具體的なものである。又、茶碗は壞はれない爲に緊密さを持つてゐる。

そこで、私は形式に就いての定義を左のやうに試みる。

形式（Form）とは樣式（Style）ではない。（樣式は形式の中の細部である）形を持つたものである。物質的なものである。經過を持つた頂點である。具體である。

形式とは形に到達したものである。素材の飛躍したものである。飛躍したものであるが故に新鮮である。緊密である。メカニズムである。能率的な美である。

こゝで我々の警戒しなければならないことは、形式を單に藝術活動乃至は技巧、言葉と解釋する危險である。又、前にちよつと觸れて置いたが、形式と樣式とを混同しない爲に一言すれば、樣式の概念は形式の概念の中の特殊な細部（デテイル）であつて、黑田鵬心氏は、それを次ぎのやうに例してゐる。例へば日本建築で、飛鳥式と言へば樣式のことで、法隆寺の五重塔も法輪寺の三重塔も飛鳥式で同じ樣式であるが、一方は五重塔、一方は三重塔で、塔としての形式は違つてゐる。」と。

さて以上、內容と形式との問題に於て、私は既述の觀點よりして、形式の方に力點を置いて說明したが、それは結局、謂ふところの內容の爲めである事を諸君は覺られたであらうと思ふ。

尙ほ最後に素材に就いて附加しておかなければならない。といふのは、形式を重んずる餘り人は往々にして素材を輕視するからである。然し反つて形式主義といふものは、素材を輕んずるものではないといふ事を

ハツキリさせておかなければならない。古言にも云つてゐるやうに「よきヴァイオリン造りは、よき木材を選ぶに違ひない」。卽ちよき形式を愛するものは、常によき素材を選ぶのである。

更らに素材に就いて二三の要點を列擧すれば、

（一）素材は客觀的に存在してゐるものであつて、素材とは決して主觀的に存在するものではない。作者が拾ひあげようと、あげまいと、常に存在するものである。

（二）又素材が方向を持つてゐるのは嚴然たる事實であつて、砂を以つて麵麭を製造する譯には行かない。卽ち素材は常に一つの方向限界を持つてゐる。

ところでこの方向限界の爲めに、吾々が往々にして陥りやすい錯覺は、素材が形式を決定しはしないかといふ事である。然しそれはよく考へれば、それが間違ひだといふ事はすぐわかる。砂といふ素材からはガラス器も出來れば陶器も出來る。卽ち素材が決して形式を決定しないといふ事がわかるのである。

以上で大體を述べた。然しこの形式の問題は尙ほ多くの革命的な問題を含み、然も近代の科學と關連附節する多種多端な題目を次ぎ〱に提出するのである。然しこれらの問題は文章を越えて藝術哲學の問題に迄入つてゆくので此處ではこの位に止めておくのを適當と思ふ。

附記　拙著「形式主義藝術論」參照

表現と形態――加藤朝鳥

一

伊太利の詩聖ダンテの妻ゲムマに就いてつぎの様な話がある。

ダンテの戀人はビアトリチェだ。ダンテはゲムマを妻として夫婦生活にはいつてもいつもビアトリチェのことばかりを思ひ浮べて居る。勿論その時はビアトリチェは死んでしまつて居るのであるから、別段ダンテが三角關係をやつたわけでもあるまいが、さりとて死んだビアトリチェばかりを思つて死後の幾十年をも思ひつめて居るとなると、妻のゲムマはよい心持ちはしない。

そこで時々夫婦喧嘩が持ちあがる。

折りからダンテは地獄篇を執筆中であつて、傍で女房からぐちや〳〵云はれると邪魔でしやうがなく怒鳴り出す。曰く『お前が俺と結婚するにいたつた動機を思ひ出すがよい。俺が俺の終生の理想上の戀人であるビアトリチェに死なれて、その葬式に行つての歸るさだ。俺は極度の悲哀にうたれて憂愁此の上もなく、悄然として居ると、その時お前はお前の實家の二階の窓でやつぱり俺の憂愁に同情してとても悲しい顔をして覗いて居たんではないか。

そこだ。お前は俺の憂愁に同情して同じ憂愁にとざされた。と云ふことが、結婚の動機になつたではないか。だから、今更、俺が如何にビアトリチェを戀ひ慕はうとも、お前から文句を云はれる道理はない……』

ダンテは此の一本槍の論理でもつて妻のゲムマをやつつけた。だが、實際はあの時のゲムマはダンテの悲嘆に同情したのではなくて、腹痛の爲めに丸藥を吞むだところ甚だ苦がかつたので澁面つくつて窓から覗いたところ、たまたま葬式歸りのダンテが涙の眼で下から見あげたのが緣になつたのであるが、若しそれを云はうものなら、癇癪玉を破裂させやすいダンテは、折りからの地獄篇執筆の最中でもあり、ゲムマを地獄のどん底におとして惡名を千載の後までも傳へるかも知れない。まことにこまつたものだ…と思ひながらゲムマはくよくよして此の事情を泣いて實母に訴へるべく細々と手紙を書いた。

その手紙がどうしたことか壺にはいつて居たのが、近年、伊太利フィレンツェの近郊で發見されたとのことである。

*　*　*　*

以上のダンテに關する話は、米國のさる大學教授がつくりだしたもので、その僞造のゲムマの手紙もちやんとあつて、のほほんのダンテ學者が時々だまされて、うまくメンタル・テストにかけられるとのことであるが、サテ、玆での問題の、表現と形態と云ふことに關係をつけて見る。

ゲムマが丸藥を吞むで苦がかつたと云ふことの表現は、澁い顏である。卽ちそれをダンテの眼から見た時同情心ある悲嘆と云ふ形態になつて居た。

玆に表現と形態との微妙なる關係がある。

表現は內部からの主觀的動因が自然と外に表はれ來たる作用に過ぎないから、外部的な客觀的形態を豫想において居らぬ。豫想において居らぬ爲めに、時にその結果である形態は、丁度此のダンテの場合のごとく意外なことに解釋されてしまふ例が屢々ある。

文章の上で、表現と形態とを並べて考へて見ると、表現にはグロテスクの精神があり、形態の方にはクラシシズム及びロマンチシズムの精神がある。かう云つただけでは、大ざつぱすぎるから、說明の便宜の爲めに之れ等のイズムをお化粧法の樣式をかりて來る。

先づ婦人が化粧をするところを見ると、口紅とか、眉墨とか、お白粉とかいろ〳〵なものを用ゐるが、クラシック精神の婦人だと、これ等の化粧材料が見立たずに、たゞ顏の美の印象を高めることだけを主眼として鏡に向ふ。だからして此の精神から云ふなら、眉墨や口紅やをつけたと云ふ跡が歴々として殘つて居ては失敗であつて、それ等はすべてたゞ顏と云ふ全的印象のなかにかくされてしまはねばならぬ。このことは芝居の背景などにもよくあることで、あまり背景を念入りな裝飾や寫實でもつてごて〳〵さすと、觀客の注意は、かへつてその方にうばはれてしまつて、肝心の役者の藝をそつちのけにしてしまひ、却つて劇としての効果を邪魔してしまふ例が屢々ある。

さうなると明かに此の背景は失敗したものだと云はねばならぬ。

文章の形態もそのとほりで、形容詞ばかりをごた〳〵と複雜にならべすぎると、云はうとする肝心の達意の物を紛らはしてしまふ。だからクラシシズムの精神から云へば讀者が氣がつかない樣に効果をあげて形容詞を用ゐねばならぬ。島崎藤村氏の文章などはかう云つたクラシシズムの精神を極めて多分に發揮したものであり、五十嵐力博士の文體も此の精神の代表的なものとして推賞する。

ところで、同じ化粧法を藉りて來て云へば、眉墨や口紅をわざ〳〵目立つ樣に施すロマンチック派の婦人

もあり得る。此の派の婦人は夜會なんかに出る時、さながら赤玉ポートワインの廣告の如くに兩頰に大きな日の丸の紅をつけて見たり、眉をわざ〳〵二重にしてそこに他の注目を曳かうなどと努める。

此のロマンチシズムの行き方だと、丁度晝間白日の光りのなかにあつては穢い敗荷の泥沼であつても、之れを月夜の雰圍氣にぼかして見ると、夜の神祕のなかに非常に美觀をもたらす。文章の形態から云ふならば大に形容詞や副詞やの華麗な役目を發揮させ、むしろ途意を朦朧にしても、そこに大きな美的効果を出さうとする態度である。夏目漱石氏の初期の作品である「幻影の楯」とか「薤露行」の如きは此の派の代表的なものだと云へやう。例へば

愈々七日の後と聞いた時は、さすがの覺悟も蟹の泡の蘆の根を繞らぬ淡き命の如くにいづくか消え失せてしまつた。「幻影の楯」

名もなき鬼に襲はれて、名なき故に鬼にあらすと、強ゐて思ひたるに突然正體を見つけて今更眼力の違はぬのを口惜しく思ふ時の感じと異なることもあるまい……「幻影の楯」

の如きはそれだ。

さて以上でクラシシズムとロマンチシズムとの形態に關する概略を說いたつもりであるが、此の二つは相反して居る傾向ではあるが、しかも此の二つに共通して居る點は、兩方とも一つの形態、お化粧法で云ふならば顏と云ふものを美しく見せやうと云ふ態度において一致して居る。その正體をひきたゝせるにしても、その正體を別な雰圍氣につゝむで朧ぼかしてしまふにしても、どちらにしても美化と云ふ努力的態度は一致して居るので、此の點は形態そのものを出發點として、形態を基にしてその再現なり、描寫なりをやつて居るの

である。同時にその形態にある醜は、なるべくそれをかくしてしまふことに努める。

實は問題はその醜に關して、全然今までのクラシシズムやロマンチシズムとは別途な世界を開展したる藝術的様式がある。

三

その醜と云ふことに連關して卽ちグロテスクの様式が考へられるのであつて、今までは形態が出發點であつたのに對し、形態を豫期しない表現そのものから發生して來る全然別途な世界に思ひいたらねばならぬ。

そも〳〵表現は、無限に形態を破つて行く性質を持つて居る。例へば泣くと云ふ情を表現する時は口を何處までも大きくあける傾向を持つもので、口が裂けて、耳にいたるまでもとゞまるものでなく、やつと耳の邊の筋肉のかたさでとゞまるもので、表現の力は無限を志して居り、たとへば石を投げた時、地球の引力さへ作用せねば、石は永遠無限の彼方に飛んで行くべきものであるが、やつと引力の制約をうけて落下するが如きものである。

中世のゴチック建築は卽ちグロテスクの精神を代表的に出して居るものであるが、それがグロテスクであることの最大の特長はあのチョンと鋭く天にむかつて雲を突き貫くが如くにとがつて居る尖塔の様式だ。あれは天に達しやうとする無限な勢が表現させてあるのだが、遂に天に達することが出來ないと云ふその躓きを尖塔も形で示してあるのだ。

美の理想の如きも無限絶對であつて、何ものをもつて之れを表現しやうとしても必ず最後に何ものかに躓く。その躓くところを捕えてそれを描くことがグロテスクであり、表現の精神を徹底させたものである。勿

論無限なのは美の理想のみに限らず、たとへば駈ける馬の速力、その運動をもつともよく現さうと云ふ無限的の努力は、遂に馬の脚が四本であると云ふ生理的約束を打破して、未來派の繪畫の如く一疋の馬に十五六本の朦朧たる速力の脚をくつつけて描く、そこに表現主義の精神が發揮されて居るのだ。

そこで例によつてお化粧法によつて、グロテスクの様式を云ふならば、玆に獅子つ鼻の女があつて何う化粧してみても鼻の醜さだけはどうすることも出來ないと云ふ矛盾にぶつかる。之れは顔の他の部分が一つの美の統一に向かつて流れやうとして居るのだが、その流れの中途に獅子つ鼻と云ふ怪岩が横たはつて居て美の流れを掻き亂してしまつて居る。恰も谿流に峙つ怪岩が白波を碎いて居る様なもので玆に美が大きく躓いて居る。その躓きを捕えるところにグロテスクの化粧法がある。だからグロテスクは醜をかくすに非らずして、むしろ醜を誇張するにある。

だがそんなことをしてはお化粧にならんではないかと云ふ人があるかも知れぬ。そこが實はグロテスクの雄大な意義が發揮されるところであつて、實はお化粧以外の大きな美を努めさせる。たとへば道德的に出て孝行と云ふ様な美德を發揮させるとする。すれば世人はあの女は實に見あげた孝行者であるが惜しいことには鼻が醜いと云ふことを云ふ。これ卽ち鼻に躓いて居ることを示すのであつて、これが普通のお化粧を超越した人生的最大義をもつたお化粧法になつて居るのである。

文章においてもしかりで、この內から發する大きな表現力が技巧や修辭やの殼を打ち破るところにその眞骨頂を發揮する。故岩野泡鳴の文章にはさうした趣きがあつた。何んだか文章が下手糞の様でも、何處までも讀ませて行く力がある。演說の方でも訥辯の雄辯と云ふやつがあつて、三宅雪嶺博士のごときはその仲間にはいりさうだが、まさしく此のグロテスクの精神を得て居るものである。

今茲に日本陸軍が非常に强いと云ふことを書かうとする。それを日本兵の觀兵式の立派なことや、日本兵の射擊の非常にうまいことなどをいろ〳〵にならべたてゝ見たところで、それはつまりはクラシシズム乃至はロマンチシズムによつて書くだけであつて、日本兵の强さの無限的表現力が出て來ない。それよりも一歩はなれて馬占山軍の强いことを最上級の形容詞を用ゐて盛にほめたてた上に、その强い馬占山軍を鎧袖一觸のもとに日本兵が打ちやぶつたと云へば、そこにはじめて、馬占山軍の躓きと云ふことに表現をもとめたグロテスクの味はいが出て面白くなる。

グロテスクの精神は漫畫などにもよく表れて來る。たとへばこゝに齋藤總理大臣の顏を漫畫に書いて見やうとする時、もしその漫畫家が何んでもかでも齋藤の顏を醜くかこうと思つて、やたらにありもせない醜くさをくつゝけて見たとてその漫畫は成功するものではない。實はそれは下司な根性から他の顏を醜化しやうと云ふ心持ちが表れるのであつて、グロテスク精神で云ふところの醜に躓くと云ふ表現の本義にはならないで、却つて美に躓いで居るのだ。即ち齋藤の顏を醜化しやうと思ふのだが、どうも美しいところがあつて醜化出來ないと云ふ躓きになつて來るから大失敗と云ふことになる。

それとは反對に、若し漫畫家の美の標準が無限に高いところにあり、その標準から見た際に齋藤の顏をなるべく美しく畫いてやりたいが、どうしても醜が眼について仕方がないと云ふことになれば、その漫畫は成功する。元來漫畫なるものは本來はグロテスク精神のものであるから、此のグロテスクの理論がもつともよく當て嵌まるわけで、實は漫畫家の域はこゝまで來なければならないのであるが、日本の漫畫壇を見わたしても、此の域にはいつて居るものはすくない。堤寒三氏のものに稍々さうした面影があるが、此の點ではドーミエとか鳥羽僧正とかにむしろ意義が發揮されて居る。

以上グロテスクだの岩野泡鳴だの云ふことを持ち出して見ると、何んとなく表現的精神を荒つぽい粗朴性のものにしてしまつた様な氣がし、或は、之れがまた誤解をおびき出しはしまいかと云ふことを惧れる。が表現の精神はまた大に纖細を要望して居る場合があり、一轉して感覺派の瑞々しさを持つて來もし、常に形態を破り、新しい形態を不斷に創造してやまないものである。

四

正宗白鳥氏がその名著「人物評論」のなかで岩野泡鳴のことを單に滑稽だと云つてしまひ、そのことが正宗氏の樣な洞察力ある人によつて云はれたとなれば、世間も泡鳴を單なる滑稽として取り扱ひはしないかと思つたので、僕は白鳥氏に手紙で、泡鳴は滑稽ではないグロテスクと思ふがと云ふことを云つたら、白鳥氏は僕にその意見をくはしく聞きたしと云つてよこされたことがある。これは一昨年あたりのことであるが、爾來そのまゝにして居たが、幸ひに此の一文で正宗氏に答へさせて貰ふ。

岩野泡鳴のやつたことが滑稽に見えることはいなめない事實だが、泡鳴自身がそれを豫想してやつて居るのでないから勿論泡鳴は滑稽家ではない。彼は彼自身が生前常に云つて居た樣に自我生々欲の無限の發展にそれが滑稽の姿として形態をとつただけであつて、それは丁度ダンテの妻ゲムマが丸藥をのむで澁い顏をしたのが悲嘆のダンテに悲嘆の同情と映つたのと同じであり、泡鳴的形態が、常に人生を皮肉に見て居る白鳥の眼に滑稽にうつつたのも成る程とうなづくことが出來る。

泡鳴ならずとも、かうした意味のグロテスクは創造性ある作家には必ずあらはれて來る特色であり、僕は白鳥の姿にも國木田獨歩の姿にも矢張りそれを見る。ところが世間に滑稽家なるものはそれを持ちあはせな

い。滑稽家位常識的に出來あがつて居るものはなく、そいつが持つグロテスクは「澁味」とか何んとか云ふ様な意識的なものになるだけで、「我が輩は猫である」の夏目漱石の如きは滑稽を解し滑稽をつくり得る人だが、それは決して無意識的に形態の型を破つて行く表現力の發揮ではない。

五

米國シカゴ大學のモウルトン先生は文學形態學で一見識ある著書をなして居る人であるが、その人が文學を再現的、描寫的、冥想的の三つに分類し、その三つを更に創造的非創造的の二つに分け都合文學の六大門を立てゝ居る。即ち

再現的非創造的………雄辯術、ゼスチア
描寫的非創造的………歴史、實錄
冥想的非創造的………哲學、感想錄
再現的創造的…………劇
描寫的創造的…………小說
冥想的創造的…………詩歌

となして居るが、此のうちで特に冥想的な點が表現精神と最も關係がある。(モウルトン氏の此の分類法は心理的な分類法で、實際には六分科とも互に混和が行はれて居るが、說明法としては實によく出來て居るので、之れを利用する人は世界的に澤山ある。本講座第三卷組織篇、七二頁の河上徹太郎氏の「散文の表現」にそ

の圖式も出て居るから參照されたい。）

モウルトン氏は詩と哲學とを冥想的なものと見、圖式では詩を劇と小說との間におき、哲學を雄辯と歷史との間において居るが、本來は平面的圖式の上でさうならざるを得ないだけのことで、立體的に云へば、すべての創造性の藝術を冥想によれば詩が生れると云ふことになり散文精神と相對せしむることが出來る。

そこで實際の場合を考へて見ると、同じ芝居を每夜つゞけて見る場合など詩が生ずることがある。劇を第一夜にはじめて見る時は、筋の面白さや場合の變化やのために興味が奪はれてしまふが、その芝居をすつかり筋として知り拔いて、尙ほ連夜續けて見て面白いとすれば、そこにはじめて純眞な詩として興味が湧いて來ることになる。冥想的になり得て居るからだ。

以上の行きかたは心理的であつて、實際の分類としては立ちどころに混態が生じて來るのであつて、詩は卽ち劇のなかにも、小說のなかにも、また雄辯や歷史や哲學のなかにさへあるのであつて、モウルトン氏が文學の形態の硏究を志しながらもその結果が心理的になつてしまつたと云ふのさへ皮肉なことに僕は思つて居る。そして此の冥想的と云ふことをすこし考へて見ねばならぬが、之れは日本で抱月や泡鳴やがもうずつと以前に「主觀の燃燒」と云ふ言葉を用ゐたが、その方がモウルトン氏の冥想的と云ふことよりは、はつきりと觀念を摑ませるかも知れないと思ふ。文章の表現と云ふことは何人としても空なものを表現することは出來ない。たとへば夜の川岸に螢が飛んで居る情景を表現しやうとするなら、さうした對象の情景をしつかりと冥想のなかに浮ばせて見、それに主觀をやきつかせる。卽ち主觀の燃燒と云ふことが充分に行はれた結果、はじめて獨自なものゝ表現力が出來てくるのである。そしてその表現力が在來の月並型になつて居る、「暗をツイツイと螢が行く」など云ふ文句、（形態）では滿足が出來なくなり「私の魂の螢は柳の葉におぼめ

く」と云つた様なものに破つて出る。表現が形態を破り新たなる形態をつくつて行くのだ。

だから、文章に達するのは常に冥想的で表現力を養つて行かねばならぬ。昔から文章學の言葉で三多と云ふことを云ふ。文章をうまくならうと思ふならば、三多、即ち後山詩話に「歐陽永叔謂爲文有三多、看多、做多、商量多也」と云つて、多く先人の文章を看、多く他人の文章を眞似し、しかる上に多く商量すべしと云ふその商量は即ち冥想的であり、主觀を燃燒せしめよと云ふことである。また文章道に三上と云ふことを云ふ、馬上、枕上、厠上で、之れも歐陽修の言葉だが、馬に乘つて居ても、枕によつて寢るときも、便所のなかでしやがむで居る時も常に文章を思へと云ふことで、之の冥想傾向をいつたもので、之の程度まで來れば文章が直ちに人生そのものになり、表現力それ自體が一つの人生力となつて來る。

僕には文章は經國の大業なりと云ふ意味はよくわからぬが、文章即人生と云ふ意味だけはのみ込めて居る様な氣持ちがする。

此の頃は表現主義と云へば、未來派だの三角派だのダダイズムだのと奇態な形態を持つたものだけを云ふ様な傾向があるが、そして奇態な變挺子な形態さへつくり出せばそれで一つぱしの表現主義の様に心得て居るものが多いが、實は表現はグロテスクの精神によつて表現力が在來の形態をその限度において破り得るものでなくてはその意義をなさない。即ちクラシシズムやロマンチシズムの限度をつくして後の蟬脫的超絶力でなくてはならないのである。

ゲムマの謎面がダンテを働かし得たことが表現であり形態である。

表現と個性――那須辰造

僕は大へん懶け者なので物事を七面倒臭くこみ入つて考へる煩にたへない。それ故、僕は日頃から文章とは言葉、個性とはありのまゝの自我の躍動だと考へを極めてゐる。躍動と言つたがこれは燃燒と言つてもいゝ、感動と言つてもいゝ。この感動が赤ん坊が泣くやうに素直に、何の理念をも介せず、泉の水の溢れるやうに言葉になつて出るのを、出る通りに書きつければ立派な文章であり、藝術だと思つてゐる。だから僕は表現といふことを特に取り立てゝ言ひたくはないのである。「文章は表現」だと人は屢々言ひ、僕も度々言ふが、その表現とは何かと言ふと結局個性であるのだから、それならいつそのこと「文章は個性だ」と言つてしまへば手取早く、また解り易くてよい。

かう言ふと、「では、君は一切の人間能力を、つまり藝術行爲を否定するのか」と抗議が出るかも知れない。が、この世の最も偉大なる藝術品は神が創つた自然であり、神こそが至高最大の藝術家であると確信してゐる僕にとつては、人間には言葉といふものがあり、これによつて自己の感情を言ふことが立派な藝術行爲であり表現だと思ふ。由來人間は得手勝手なものだから、何とかして偉大なる神の思想に近づく近路を得ようとして多くの抽象語をこしらへたが、抽象は結局抽象で、あくまでも便宜的なものでしかない。神の至高の思想とは決して抽象されたものではなく、廣大なる自然と自然そのもののゝ絶え間なき動きであり、これを抱

きかゝへる大きな愛の力、無秩序の涯に燃えてゐる秩序である。この自然を一介の人間が生ぬるい抽象で掬はうたつて掬へるものではない。近路だと思做してゐる路は常に遠廻りであるのが實際で、人間の思考の網の目は常に自然を洩らし勝ちだ。

言語は成る程人間が作つたものであらう。しかし、抽象語をのぞいた一切の言葉は自然に對して與へられた一種の符號であり、從つて僕たちが言葉を使つてゐるときは符號を使つてゐるのではなくて、符號が代表してゐるところの自然を語つてゐるのである。自然の感情を自然の言葉、具體な言葉で言ふのが表現ではないのか。それ以外に表現といふ行爲があり得ない。符號の驅使にのみ表現の價値を與へることは大地を忘れて生れて來たことに等しい。言葉はあくまでも生きた自然そのまゝのものだ。自然は永遠に生きてゐる以上言葉も當然自然とともに生きてゐなければならないものである。

感動をありのまゝに文章に移すことが表現であり、文章を最も自然に近づけ、眞實を與へ、生氣を吹きこむことが表現であることに反對はしないが、僕はかうした表現の機能に多くの價値を認めたくない。言葉は自然の符號であり、言葉を使ふことは自然を語つてゐるものである以上、言葉は即ち自然と考へてよいであらう。つまり、言葉は天地創造と共に生きてゐるものと思つていゝだらう。僕たちが日常無意識の裡に手足を動かしてゐることも、つまらぬ表情をつくることも、飯を食ひ唾を吐くことも、すべて何かしら心のまゝにしてゐるものである以上、一擧手一投足僕らは自然に參加してゐるのである。生活をしてゐるのだ。文章といふものもまた生活である。言葉即自然に參加することである。文を行ふことは現實の行爲と同じく現實なのである。行爲、行動なのである。僕はさう考へたい。この行爲が即ち表現なのだと思ふのだ。

僕は時々人から近頃の御感想はなどと訊かれると、白々しくて返事の出來ない時には、高村光太郎氏の詩

を誦んじることにしてゐる。「落葉を浴びて立つ」の一節だ。

——棄てゝかへり見ぬはよきかな、
あふれてとゞめあへぬはよろしきかな、
程を破りて流れ滿つるはたふときかな、
さあらぬ陰に埋もれて天然の素中に入るはたのしきかな——
落葉よ、落葉よ、落葉よ、
私の心に時じくも降りつもる數かぎりない金色の落葉よ、
散れよ、落ちよ、雨と降れよ、
…………………
…………………

この一節は落葉の讃美なのだが、僕たちは名文に接した時には思はず作者の魂に對してこのやうな讃美を投げずにはゐられないことが屢々ある。僕はこゝに讃へられた落葉の如くに行爲し、文章の上で生きたいと思ふ。

表現といふことは小說にかゝはらず詩にかゝはらず隨筆にかゝはらず總て文學作品には重大な要素であるには違ひなく、また批評し研究する場合には表現といふ術語は必要ではあらうが、作る人の側から言ふならこれは「行爲」といふ言葉と置き換へたい。

僕の意見はあまりに簡單すぎるかも知れないが、元來作る人書く人の側から言へば、自分の個性はどうの表現はどうのと考へてゐては物を書けるはづはなく、無我夢中に書く場合が多いのだ。自分の感動をいかに表現しようかなど〻考へるのは愚かの至りであつて、考へることそれ自身が感動なり内的燃燒の不充分を示してゐるのだと思ふ。いかに表現しようかといふことが、いかに自己の感じを忠實に表はさうかといふことであつてもなほ、表現に捉はれてゐる場合は、いかに誇張しようかといふ心が暗々裡に動いてゐることを否定出來ない。嘘になるまいと考へることがすでに、それがいかに眞摯な考へであつてもやはり一種の嘘なのである。

僕たちはひと口に個性といふが、さて個性とは何ぞや、自分の個性はどんなものかと規定しようとしても絕對に不可能なことで、他人のことは知らず自分について考へてみても、自分を知るといふことは自分の感情の動きでしか知り得ない。刻々の感情の動きばかりが自己なのだ、生活なのだ。

文章殊に小說は作者の感情なり胸に抱く道理なりを具體的な事實でもつて表現されたものであつて、表現された形式の美しさが讀者を感動させるのではあるが、形式の美とは何處からそれが來るのかといへば、第一にこの美がどんなに生き生きしてゐるかといふ實感を與へるものは、やはり作者の裸な感動の深さである。感動ばかりが激しくまた深くとも、表現が劣つてゐては何にもならないと抗議が出るかも知れないが、そんなことは有り得ないことだと思はれる。もしもそんな感じを與へるとするなら、それは感動が本當に自然でないからだと思ふ。自分の感動のま〻に行爲してゐないからである。言葉の純粹さ、即ち最も平易な具體的な自然の言葉に眼をそむけてゐるからだと思ふ。純粹な感動は觀念や抽象では說明され得ないほど自然なものだ。我々の感動は行爲となつて示されなければ、未發現に終る如く、言語の行爲とならなければ文章と

はならない。しかも言語は自然そのものに等しいのである故に、現實の行爲文章の行爲との間には何らの距離がある譯ではなく、感動餘つて言葉足らずの感があるとするなら、それは感動の發動に何かの不純があるからで、自分の感情のまゝに、裸になつてゐない證據である。燃燒しきつてゐない證據である。充分に燃燒しきつてをれば、何ら觀念や抽象の說明を借りなくとも充分に自我は說明される。說明とか傳達とかを待つまでもなく自づと溢れ出るはづのものなのだ。

溢れ出た、迸り出た美しさは充分に美しい形を持つてゐるものだと思はれる。すべて古典の美しさはこれだと思ふ。

宇宙自然の現象、生物、人事百般、ことごとくこの世の事象は無限の複雜と混濁の相を示し、あらゆる精密な學問でもつてすらもその一斑をしか窺ひ得ないかの如くではあるが、この尨大無涯な無秩序は完全に秩序を保つてゐるのである。偉大なる意志の下に統一されてゐるかの如くにさへ見える。科學と歷史はその證明なのだ。人事の複雜は科學の成立さへも許さないほどのものであるが、時間はすべてを解決し、忘却すべきものは忘却の穴へ投げ棄て、殘すべきものは殘し、その整然たる美しさはいかなる創作も及び得るものではない。歷史の汪洋たる流れくらゐ美しく力强いものはあるまい。

解決決定はすべて自然によつて與へらるべきである。秩序は人間が與ふべきものではない。自然が決定するのだ。自然によつて與へられた秩序こそ大いなる意志であり、運命であり、良心であり、道德であるのだ。僕たちはたゞ行爲すればいゝのである。自己に誠實であり、眞摯であればいゝ。誠實といひ眞摯といふことは自己一杯の情熱をたぎらせることにほかならない。この事をのぞいて他には表現と個性の間に何らの祕密もあり得ない。

僕の文學觀は大へんプリミティヴなものではあるが、あらゆるこみ入つた文學も結局こゝに戻つて來るものだと僕は思ふのだ。表現と個性の間の謎をどんなに精密に分析し、解かうとしても結局徒勞だと信じてゐる。

表現と環境——美川きよ

1

文章の上には作者の持つ思想、感情、經驗、感覺が表現されます。思想、感情、經驗、感覺、それ等のものを作者の頭の中へ、魂の中へ、肉體へ、蓄へさせたものは、その作者の環境であります。

社會科學では「環境」と云ふ總稱した言葉を三つに分けてゐます。

物理的環境——大地、河海、氣象的現象
經濟的環境——家屋、耕地、家畜、機械、種々の生産品
社會的環境——慣習、傳統、法律、知識、信仰の形式等

以上の一つとして作家(人間)に影響してゐないものはないのに氣がつきます。孟母(もうぼ)の教ではありませんが、人は環境によつて作られることが多く、その性質は環境の幸不幸によつて特色づけられることが多い。

それと同時に、人は又環境そのものを支配し自己の目的に合致せしめることも或程度までは可能でありま

す。こゝで環境を如何に更改すべきかが社會生活上重大な問題となつて來るのであります。

我々の形づくつてゐる社會（環境）に對する不滿、不平、不備、不合理を作品の中に網羅し、剔抉し、これを讀者に――社會に訴へ、よりよき社會（環境）を作らうとする尊い使命が文學の本來の仕事ではないかと私は考へてをります。

ツルゲネーフの作品が、ロシアに於る農奴解放の實行に口火の役を務めたのは有名な話です。ドレフュス事件の時、ゾラが「我れ非難す」の大旆を揭げて、時の政府の非を鳴らした爲めに、身邊に危險が迫り、止むなくロンドンに亡命したのも、有名な歷史上の逸話になつてゐます。世界大戰の時、人道の上に立つて、四海兄弟であるべき人間が、人間同志殺戮し合ふことの間違であることを力說した爲めに、愛國心に燃えたイギリス國民の怒りを買つて、自作の戲曲の上演を一切封じられたバーナード・ショーの如きも、その一例でせう。同じことの爲めに、ロマン・ローランは、故國フランスを追はれて未だにジュネーヴに異鄉の空を仰いでゐます。

かう云ふ風に作家は、社會問題に、政治問題に、人類の幸福に、（皆これ環境であります）關心を持つてゐます。だからこそ、社會の、國家の、これに報いることもまた、日本よりも厚いのではありますまいか。イギリスの文豪トーマス・ハーディが一九二八年に逝去した時、その葬儀がウェストミンスター寺院で行はれた時、畏くも國王と王族の御臨場をかたじけなくしたばかりか、政府と國會を代表して、首相ボールドキンとマクドナルドとが靈柩を荷ふ十人の中に混つてゐました。その外、親友ジェームス・バリー（ピーターパンの作者）、ジョン・ゴールスワージー、ラドナード・キップリング、バーナード・ショー等、一流の小說家、戲曲家の外に、オックスフォード、ケンブリッヂ兩大學を代表して、各々の學長の顏が見えたと報じられてゐ

ます。

2

志賀直哉の短篇の一節にこんな對話があります。

「ねえ、そんな事を仰有つたらどんな家を建てたつて駄目よ、今の御二階で滿足お出來にならなけりや、つまり自家では勉强は出來ないと仰有るやうなものよ」

「そりやあさうだ、實際今の二階で不服をいつちやあ、何處へいつたつて勉强なんか出來ない。然しね、階下にこんな溫かい家庭があると思ふとね、何だかのぼせて工合が惡いんだよ。」

作者と云ふものは幸福な環境の中では、どうも表現すべき情熱、つまり創作慾は慣らされて手折られて了ふやうな氣がします。

幸福とは、飽滿狀態の時故、歌ひ捨てて了へる歌とか詩とかの場合には上乘か知りませんが、小說を作る場合には、幸福な環境と云ふものは作者を怠惰にさせ神經を弛緩させて了ふ誘惑が多分にあるやうです。

作家は不幸であれと云つたら、小說を作るものは作家につきものの物質的貧乏を覺悟の上、仕事の修行上永久に不幸でなければならないわけで浮ぶ瀨がありませんが、暴言のやうでありますが、竊かに痛切に身に覺えのあることで、敢て暴言を吐く次第であります。

幸福とは思ひの儘になる狀態である時故、思ひの儘になる者が腹ふくれてありながら又何をか云はんやで、小說など書く――云ひ替へれば、駱駝に乘つて針のメドを潜る苦行に身を委ねる情熱を失ひ勝ちになるので

はないでせうか。然し、一方、一個人が、地位、財寶を以て彼自身の思ひの儘が叶ふとしても、一個人の小なる望など齒牙にもかけず、隣人の望、大衆の望、國家の望みと關心が大きくなるに從つて、仕事の大きさもひろがつて行き、人間一生の仕事としても尙足らない情熱に驅り立てられるのが本當だらうと思ひます。

3

以下環境の輪を縮めます。

作者の手近な環境、つまり現在作者が創作（表現）をしようとする場合です。

作家は我儘なものです。無禮な程我儘です。

昨日大勢の客の訪問を喜んだ同じ人が、今日は一人の親友の訪問にも、不愉快なこともあり得ます。然し、この我儘も無禮も許さるべきでせう。

作者は探してゐるのです。何を表現すべきかを、次に如何なる方法でその材料を表現すべきかを。

大勢の中の彼は、漁師が漁（すなど）りの網を投げてゐる時のやうに心を四方にひろげ、這はせ、沈めてゐるのです。

不機嫌な孤獨の靜寂の中に埋つてゐる彼は、四方に散らばつてゐる創作に必要な人物を、感情を、精神を集中しようと一點に凝固してゐるのです。

何處を掘つたらば人の魂にまで沁むやうな淸水を掘りあて得るかを探してゐるのです。井戸ならば掘る所は大地と限られてゐます。小說の淸水は何處を掘るべきでせう。廣大無邊な宇宙、人生です。手探り足探り、眼では見當らない場所です。非常に困難な仕事です。不機嫌に我儘になる位大目に見てやるべきでせう。

直木三十五が晩年ハタキの音を嫌つて一本のハタキも家に置かせなかつたとか、沖を通る蒸汽船の音がう

るさいと云つて、「止めろ」と叫んだとか傳へ聞いてゐます。自分の定命の短さを知り、その間に成し遂げたい仕事の多量を望んでゐた彼のあせつてゐた氣持には、じれつたい位邪魔がうるさいものであつたのでせう。我儘を怒る前に、哀れさに泪を胸に感じる話ではないでせうか。

4

小さな環境、つまり作者の喜怒哀樂の感情の中での表現はどんなものでせうか。

樂しい時樂しい表現が完全に出來るものでせうか。悲しみの中で樂しい表現は出來ないものでせうか。人間は悲しみの中にゐて忘れてゐた樂しい色を追憶の中で見事に花咲かせることも出來るものです。

私の乏しい經驗によると、喜怒哀樂の感情を直ちに紙上に表現しようとすることは、調節を誤る危険が多いと思つてをります。表現する時機と云ふものが非常に大事なもののやうです。

一人前の大工は適材適所を知つてゐます。高價な木は床の間に、柱に、粗末な木は床に、屋根裏に……、それと同じで、文章の上で一人前の修行を積んだものは、自ら適材を適所に配置する術を悟るものですが、素人の時は十枚のコントを書く爲めに、千枚に書くことによつてのみ生かし得べき材料を知らずに裁つて了ふ愚も行ひやすく、蜜柑箱を作る木で長篇を組み立てようと努力したりするものです。又、枯れ切らない木を使つて直ちに狂ひが出て戸障子が嵌まらなくなつたりするのと同じで、何でも構はずのバラック建、讀み捨てられるものならばいざ知らず、仕事として殘す以上は、木の良否、木の若さ古さを見る眼を第一に備へるべきでせう。なま〳〵しい事件なり感情なりは或期間待つのが賢い方法でせう。あんまり放りツぱなしにしておいて、書く感興を失つたり、興奮が死んで了つたりしたら一層虻蜂取らずで、この醱酵の期間の長短が

會得出來たら、押しも押されもしない玄人、否、名人と呼ばれるに價するでせう。昔の畫家とか工人とかが奇行の多いのも、その間の消息を傳へてゐるものではないかと考へられます。

5

環境に己れを賣らないことも肝要だと思ひます。道樂でしてゐる人には要らぬことですが、仕事として一生の任務を知つた以上の作者ならば、周圍への體面とか、周圍の壓迫とか、邪魔とかに敗けずに、自己の表現の完全さを守るべきでせう。藝術家の節操の問題は、かうした場合に生じる問題でせう。慣習、傳統、法律、信仰等…、節操を守るべきもの、節操を以て戰ふべき相手は無數です。それ等無數の相手を敵に廻して怖ぢない勇氣と氣迫と努力と忍耐と智慧とのあらゆる武器を備へるべく先づ大きな人格を作るのが第一でせう。

6

環境の中で育てられた創作欲が成長するにつれて、創作欲を滿たしやすい成熟させやすい安定の場所を、自由な場所を求めて環境から別離したくなるもののやうです。物質的に安住の場所を望む場合もありませうし、精神的に繁雜なものを處理しエリミネートして、只管意欲の働き安い心境を作らうとする場合もありませう。

アナトール・フランスは美術館のやうな隱栖の中から人生を懷疑し、ホイットマンは野天の下を放浪しつつ生の喜びを歌ひ擧げました。

各人各說——要は自己を僞らぬ、自己の氣稟に最も忠實な生活を營めばよいことで、粗衣粗食に甘んじて

ゐるからと云つて尊しとも云へず、分に過ぎた贅を盡してゐるからと云つて非難する必要もないことです。各々の環境を尊重して、そこに置かれた個性を大事に育み育てることをお互に忘れないやうにしませう。唯環境は、そこに置かれた個性を養ふ無二の滋養物であると同時に、またそこに置かれた個性を蝕む恐ろしい毒素的土壤であることをも絶えず念頭に入れて置きませう。

☆プロット研究

プロットの選擇——前田河廣一郎

1 小說家になるには——？

『小說家になるには、どうしたらいいでせうかね？』

アメリカの大學で、かういふ質問を敎授に發した學生があつた。先生は、言下に、敢然と答へた。

『新聞を讀むことですな！』

私は、このあとの話は聞いてゐない。その學生が、新聞を硏究して、偉大なプロットを拾ひ出して、一躍大文學者になつてゐるかも知れないし、それとも、まだハースト系の新聞をガサガサさせながら、小さな田舍驛の貨物係をしてゐるかも知れない。

それにしても、この敎授は、大膽にして尨大なことを云つてのけたものだ。新聞を讀んで、すぐ小說のプロットが探がし出せるほどの、生活的、知的、社會的經驗のある學生ならば、第一そんな質問の出るどころではなく、とうの昔に小說家になつてゐよう。

自由奔放に、あらゆる自然力の原因結果に支配されてゐる人類社會の、雜多な變化や不變化を報導する新聞といふものの中から、『プロット有り！』と叫んで、直ちにペンを執り得る作家は、この間死んだ、英國の

多作々家エドガー・ワアレースぐらゐのものであらう。そのエドガー君の小說なるもの、たしかにジャーナリズム文學の一形式ではあらうが、ほかの何物でもないのである。

『これは、小說になる事件ですよ！』

勿體ぶつた紳士諸君は、よくこんな調子で、自分の三角關係事件か何かを切り出す習慣を持つてゐる。しかし、さういふ談話は、一應のマンネリズムに或る種の興味を惹くだけのもので、案外、內容は面白くないものにきまつてゐる。

新聞記事の場合でも、この紳士でも、對手の注意が、そのプロットを求めて、刺戟の反應に意識の全部を集中してゐる時には、無條件的に『小說になる』のである。しかし、猿の洞孔の中に天然の果實を蓄へてかもした酒が、ことの外の美酒であるからとあつて、行すりの動物園に、いくら甘栗やバナナを投り込んだところが、猿は容易に自然酒の醱酵作業に從事しないだらう。

これらのことは、次のやうな歸結を持つ事柄にしか過ぎない。——人間の觀念は、發展の過程として、いつも現實によつて先行されてゐるもので、藝術を生む心といふものは、長い間の無數の現實から受けた經驗を、觀念の力によつて整理し、綜合化し、抽象化して、はじめて現實の再表現となるのである。

2　『ドン・キホーテ』の作家

私達の忘れてならない作物に、『ドン・キホーテ』がある。この小說の作家サーヴァンテスは、五十八歲の高齡で、この不朽の傑作を著はした。しかし、本來、この人は小說家として五十八歲まで、原稿の書き溜めをやつて來たのではないので、その一生涯は、文學とはあまり緣故のない、むしろ正反對なことをやつて來

た作家なのである。彼は、若くして、スペインの貴族外交官としてローマに使節にやられた。次には、軍人として、十字軍に加盟した。トルコ軍と闘つては、負傷した上に捕虜にまでなつてアルゼリアへ送られた。跛となつて歸國してみると、もはや軍人としての名譽をもつて故國は迎へてくれない。やむを得ず、海軍の役人になると、下級部員の收賄事件が祟つて、その身も投獄された。出獄後、大家族を控へて、生活難と闘ひながら、やつと雜文渡世で暮らしてゐたが、どうも世の中がつまらなくてしようがない。何がな、思ひきり日頃年來の胸の中に欝積したものに導火線をあたへて爆發させて見たい。――ある。一つ、もの凄い笑ひをもつて、虛榮的な、冷酷無比な、利己的な、スペイン十六世紀の『騎士道(シヴァリー)』を笑ひのめしてやれ！――かうして、書かれたのが『ドン・キホーテ』なのである。スペインの貪婪な現實を代表する副主人公としては俗情卑劣そのものであるサンチョウ・パンサといふ男が配された。

　この話などを考へると、決して、サーヴァンテスは、小說の筋(プロット)や題材(テーマ)を探がしに、五十八年間浮世をさまよつてゐたのでないことが判明しよう。ただ、涙の出さうな老齡までの慘痛な生活體驗が、戞然と、サーヴァンテスの新しく世界を考へる觀念の力に觸れた刹那、いままで死の沙漠のやうに、無意味に忘却のかなたに横はつてゐた無數のプロット群が、生きて、藝術の光の下に躍動しはじめたのである。

　日本でも、若くして『文壇畑』に育つた文學の寵兒よりも、全く別な生活から文學に闖入して、一擧讀書界の耳目を聳動させるやうな作家を、往々にして見受けて來てゐる。文壇立志傳ではないのだから、私はさういふ人名錄の記述をしようとは思はないが、ただ一つ、ここに留意したいことは、たまたま先輩の間に、さういふ作家があつたからと云つて、一頃のプロレタリア文學志望者達のやうに、一にも體驗、二にも體驗と、自分の肉體的生活經驗だけを神祕化して考へるといふことは、無意味なことである。自己體驗を過大評

價するといふことは、他人の體驗を無視乃至は輕視することであり、これからして、第一に、プロレタリア文學の本來の法則である社會的共通性を破毀することになるのである。そして、知識といふものが、人類文明創始以來の長い間の體驗の集積を抽象化し、綜合化し、統一し、淨化したものであることは、誰しも認めることなのである。つまり、知識を通じて、他人の體驗をも自分に攝取するといふ方法も知らねばならないわけである。

3　トルストイ、ホーソルン、フローベルの例

しかし、不斷に用意してゐる人には、つまりそこまで觀念上の統制のとれてゐる人には、プロットはどこにもころがつてゐるものなのである。

シルク・ハットが、風のために、吹き飛ばされて、モーニングの紳士が、悲痛な顔をしてそれを追ひかけて行く。――この日常茶飯事も、ジイ・ケー・チェスタートンのペンに會つては、面白可笑しい名論文の材料とはなるのである。

ニュートンの生れる前に、アダム以來、人間の足下には、無數の林檎が落ちた。しかし、林檎の落下するのを見て、萬有引力說を考へ出したのは、たつた一人のアイザック・ニュートンしかなかつたのだ。

もし、出せとならば、私は、かういふ實例を、無數に引用することも出來る。だが、佛教の浩翰な經典のやうに、ほとんど同じやうな、似たり寄つたりの『教訓』だけで、讀者の神經を極度に疲勞させることは、この場合の私に課された任務ではない。――私は、單に、用意といふ二つの文字だけを强調して、次の事柄に移りたいと思ふ。

『常に、準備せよ！』

これは、レーニンの云つた言葉である。レーニンが、どんな演説でこの言葉を放つたかは、ここには問題ではないが、小説、戲曲、詩歌、散文のプロットの選擇にも、實に、この言葉が重大な意義を持つものである。

先づ、物を見る眼が發達しなければならない。

藁屑といふものは、誰しも見るものである。ところが、この藁の屑も、ゴルキーの書いた『チエルカッシ』の肩のあたりにひつかかつてゐたので、近代リアリズムの光が燦然と輝くのである。放浪漢チエルカッシがぶらりと埠頭へ出て來る。その肩には、うす汚い藁屑が附着してゐる。——どうです、これで、昨夜、ゴスポジン・チエルカッシがどこに寢泊りしたかがわかりませんか？

ゴルキーの眼光は、リアリズムに徹してゐたのである。そして、この見る眼の發達といふことこそは、觀念といふ貯水池から出發してゐることも無論の話である。

しかし、見る眼——考へる力の發達にも、人により、その人の屬する社會によつて、かなりな相違を見せるのである。

ここに、トルストイの『アンナ・カレーニナ』のテーマである姦通事件が、どんなプロットとなるかを考へて見よう。それに配して、アメリカのナサニエル・ホーソルンの、これも姦通事件を取扱つた小説『緋文字（ゼ・スキャーレット・レター）』と、フランスの作家、ギャスターヴ・フローベルの同題材の『ボヴァリー夫人』とを、同時的に考察して見たい。この三人の一流作家達は、各自、有夫姦といふ同一テーマを探がし當てたのであるが、それぞれの小説の筋は、大體次のやうなちがつた觀念によつて運ばれてゐる。

（トルストイ）肉慾の悲劇。――それに對して、作家は、副主人公レヴインの正しい人生觀によつて、姦通者を道德的に批判してゐる。

（ホーソルン）女主人公の姦通は、環境上、ある點まで不可避的であるとの前提から、それを、あまりに峻嚴に刑罰するピューリタンの宗敎的生活が批判されてゐる。

（フローベル）肉慾の無目的性、虛無性。小ブルジョアに對する作家の、無慈悲な貴族主義的批判が、リアリズムの表現に强き槓桿の作用を營んでゐる。

この三つのちがつた觀念から、プロットは各自の場面に應じた發展を見、いづれも、現實の社會に起つた事件でありながら、三人三樣の歸結點に到達してゐるのである。

この例を考へても、讀者には、いかにプロットといふ外在的なものと、それを取扱ふ觀念とには、全然別世界の感を催すところの質的差異があるかははつきりすることと思はれる。――みだりに、新聞を讀んでも『小說家』にはなれない所以である。

4　プロットをどう感知するか

小說家ドストイエヴスキーの眼の前へ、いきなり生なプロットが、潑溂として飛び込んで來た例もある。若くして、社會運動に投じた彼は、處女作『貧しい人々』を發表して間もなく、祕密出版の現場を發見されて、投獄の後、死刑執行のために死刑臺の下へ立たせられた。すると、そこへ突然ツァールの減刑の沙汰

があつたので、同志二十一人は、シベリア流刑となつたのであつた。その時、ドストイエヴスキーの眼の前で、あまりの衝動のために、一人の同志が發狂した。

十年後に、シベリアから歸つたドストイエヴスキーは、幾度も幾度も、この一人の同志の發狂の場面を、ちがつた作物に織込んでは書いてゐる。

ドストイエヴスキーが珍らしがつたほど、用意してゐる小說家や、小說家志望者の前へ、よほど廻り合はせでも良くなければ、かういふ事件が、小說のプロットそのものの姿として訪れないものである。たまたま訪れたとしても、その時は、そのプロットの探究者が、ほかのことを心配してゐるか、それとも醉つぱらつてでもゐて、知らぬ間に空中分解してゐることもある。

私は、かういふことを聽いてゐる。アメリカの話であるが、ある金庫破りの重罪犯人があつた。その男がどうして爆藥も、熔液も、機械も、發光體も持たずに金庫を開けるかといふ話である。それは、一個の鑢を使用することであつた。その鑢で、金庫の扉をでもたんねんに削るのかと云へば、さうではない。彼は、自分の手の指腹を、神經纖維が露出するまで擦るのである。そして、極度に指腹の神經を敏感にした上で、金庫の鍵の面を廻轉してゐるうちに、嵌まつた部分を感知するといふのださうである。

プロットを感知する方法も、これだけの用意があつて、はじめて、廣大無邊な外界の現實から、ぴたりとキヤッチすることが出來るのではあるまいか？

この犯人は、ごくありふれた金錢慾のために、これまで自分を觀念的に統一したのであるが、小說のことと金庫とは、あまり同一基準の上で論じたくはないやうに思ふ。そこで、金庫とはちがつた、「政治」に關するテーマの下に、ジヤック・ロンドンが、一つのプロットをどういふ風に見、どういふ風に觀念化して創

作し、その選擇方法の結果として、どんな小說が出來あがつたかをやや委しく調べてみることとする。

ジャック・ロンドン作、短篇小說、『メキシコ人』がそれである。

この小說は、英米兩國の外交戰術やら、資本攻勢のために、絕えず動搖してゐるアメリカ大陸の『支那』とも云はれるメキシコ政府の年中行事の一つである、ダイアズ政府に對して起つた革命運動の事柄を取扱つてゐる。ジャック・ロンドンの生きてゐた時代には、かういふ新聞記事は、ざらに發表されてゐるので、小說家ロンドン以外には、誰もあまり關心を拂はぬ程度の事件である。

『メキシコ革命軍の首領ヴェラのところへ、同志達が集つてゐると、ひよつくり一人の瘦せぎすの、沈默勝ちな青年が訪れて、ぜひ運動に入れてくれと賴む。一同、メキシコ官憲のスパイだらうと思ひながらも青年の熱誠につられて、ともかく事務所の掃除夫に傭ふこととする。青年の名はリベェラである。場所はアメリカ。――青年は、命令通り、朝早く來て良く働く。やがて、印刷の仕事まで手傳ふ。人達は、いよいよ、われわれの機密を探ぐらうとしてゐるのだと、疑ひの眼を光らすのだが、いつまで經つても青年の革命熱には變りがない。しかし、青年は時折、非常に疲れた樣子をする上に、どうも出勤の時刻が不規則である。ダイアズ政府と革命軍との決戰の機が迫つた。それにしても、武器の購入に、五千弗の金が必要だ。リベェラ青年は、三週間の期限をくれるなら、自分が軍資金を調達して見せると申し出る。革命黨員達は笑ふ。だが、三週後に、リベェラは五千弗の金を持つて來て、メキシコ革命萬歲を叫びながら、極度の疲勞に卒倒する。――どうして、大枚五千弗といふ金が調達出來たか？――青年は、賭拳鬪に、アメリカ人と鬪つて勝つたのであつた！』

このストーリイを分析すると、作家の技巧上の手腕は、精巧な機械を作る技師のやうな緻密さを持つてゐることがわかる。——

（一）先づ、作家は、メキシコ革命といふ主題に對して、十分に讀者の興味を煽つてゐる。それが、思ふやうに發展しないので、讀者は幾分同情氣味になつて居り、しかも、その原因といふのが、一見、容易にどうとかなりさうに思はれる資金のことなのである。この點で、作家は、第一のサスペンスを作つてゐる。

（二）それに對蹠的に、小柄な、無口な、疲れきつた一青年を點出して、讀者の眼には、とても背負ひきれぬらしいと思はれる過重な責任を持たせる。ことに、スパイの嫌疑のことは、その不安を倍加する。これが第二のサスペンス。

（三）青年と革命とが、ぶの悪い均衡をもつて、同じ秤の上に載せられる。讀者は、勿論、この不當な比重には、より多く注意の重心を革命そのものの方へ置くのである。ここには、かなり物理的な力學法則が應用されてゐる。

（四）意外にも、青年は、均衡を突き飛ばして、自分の方へ重さを見せた。讀者は驚く。今までの力點の措き方がすつかり顚倒してしまつたのではないか！

（五）何故に、かういふ顚倒が生じたか？　作家は、ここで、正當の理由として、その說明を試みるのである。その說明には、必然性がある。讀者の理性は滿足し、煽られた感情は、一段と高い觀念の翼の下に收められて、より高い感激に質的變化を行つてゐる！

このプロットの全部が全部、現實的なものであつたとは、誰しも想像し得ないところである。恐らく、私

達の想像では、この半分ぐらゐのプロットは、現實そのままの形に於てジャック・ロンドンの前に提出されたものであり、あとの半分は、作家の創作力によつて、現實のプロットよりも、より効果的に、より劇的に作り直されたものであらうと思はれる。それにしても、(一)から(五)までの波のやうな力のうねりと、機械のやうな構成とがなければ、話は平面的になつてしまふのである。

　プロットの選擇も困難であるが、そのプロットを創造の坩堝へ入れて、再表現する時の用意も、けだし並大抵の努力ではないのである。

5　プロットは偉大である！

あまり西洋人の名前ばかり出して、まるで海外文學の研究であるやうな誤解を受けないとも限らないので私は、次には、日本人作家のうちから、氣づいたままの代表的な作物を考へてみよう。

　形式はともかく、私は、幸田露伴の『五重の塔』に尠からぬ尊敬を拂つてゐる一人である。もし、現在の作家で、あれほど力學的（ダイナミツク）なプロットを取扱ひ得る作家があつたとすれば、私は、幸田氏に對するよりも倍も敬意を表するだらう。何となれば、最近の文學者は、いづれもその技術の局部的な修練には怠りなからうが總じて、あれほど高邁な主觀的地位を失つてゐるやうに見える時代であるから。

　次に、長塚節の『土』は、プロットそのものを沈潜せしめた、それでゐて、有効にプロットを攝取する心とプロットとの融和の妙を得た作物として推賞するに足るものである。描寫の力の不足してゐる點、單調な點、構成を極度に嫌つて、その結果、作家の出さうとしてゐる觀念が散漫化してゐるところは食ひ足りないが、それにしても、あれほどの作物は、餘程の心構へでなければ書けない。

島崎藤村の『破戒』。表現力の問題は別としても、この作物について、私達は十分にプロットをどういふ角度から取扱つてよいかについて學び得るものと考へる。

また、もうすこし大衆的に歩を移行すれば、德富蘆花の『不如歸』と、やや冗漫ではあるが尾崎紅葉の『金色夜叉』とが、プロット研究には樂をしながら分析し得る機會を與へてくれるだらう。

かういふ明治時代のクラシックを離れて、私は、小說のプロット發展術の模型として、菊池寬の短篇を擧げたい。あのサープライスの利用法には、オ・ヘンリ式なテクニークが歷然としてゐるが、それはどういふ機械にも物理學の原則が應用されてゐるといふのと同じことにならう。

プロットといふものを、正面から、何の躊躇逡巡もなく掴み取る作家は、戲曲家である。その意味で、プロット研究者は、隱されざるプロットを研究するために、能ふ限り戲曲を讀む必要がある。小山內薰、中村吉藏、眞山靑果、山本有三、岸田國士、金子洋文などの戲曲集は、ぜひとも一讀すべき敎材である。それらを通讀して、讀者は、現實の形であらはれるプロットの表面から、何を削り去り、どの鉋屑を吹き拂ひ、どういふ材料を按配してどんな構造の建築を具體化すべきかを知るにちがひない。

そして、さういふ研究が積んだのちにいたつて、はじめて、讀者は、當然、この文章の始まりに起こすであらうところの、

『プロットが先きか――プロットを扱ふ心が先きか?』

といふ疑問を、自分から淸算してくれるだらうと思はれる。

プラトンの哲學のやうに、事物は觀念の投影ではない。萬物は、それ自身の自然の法則に支配されて、變化してゐるので、それが偶々、人間の觀念に觸れるところに、人間の合目的性と一致した觀念的發展を遂げ

るのである。

はじめに、生活あり、次に藝術があつた。

さういふ意味で、プロットといふ外在的なものこそ、本來は、一萬人の小説家、戲曲家よりも偉大なるものなのである。

ただ、その偉大さを認識するものは、人間の發達した觀念である――といふ點で、この循環的な命題は、各種の方向にその暗示を投げかけるであらう。

プロットの把握 ― 鈴木善太郎

わたしはプロットの把握を、三項に分けて述べようと思ふ。第一は、「プロットの把握と素材」である。ここではプロットの把握の經路と、その種々相の相違を示さう。第二は、「プロットの把握の要點」である。プロットの本質と、その把握の方法を考察するのが、この項の主眼である。そして、第三は、「プロットの把握の効用」である。正しいプロットの把握が、われわれの生活を、いかにより良くするかを詳述しよう。

1 プロットの把握と素材

a 素材の取扱方

先き頃、あるルンペンが、有樂町の芥箱の中から、月給袋を見附けた事件があつた。ルンペンは意外の大金を拾ふと、すぐにその金で、洋服と帽子を新調して、モダンボーイ然とした身裝に變へ、朗らかに銀ぶらをしてゐるところを、警官に怪しまれて捕へられた。あはれや彼は、拾得物隱匿罪として告發された。これが事件の顚末である。

當時各新聞は、いづれもこの事件を、多少誇張して報導した。A新聞は、ルンペンが洋服と帽子代に二圓きり遣つてゐなかつたと書いて、警官が「ルンペン相當にけちな野郎だ」と冷笑したと結んでゐた。B新聞

は、モダンボーイに化けたルンペンの銀ぶら姿を、カリケチュアとして描いてゐた。するとまたC新聞は、ルンペンが警察での慌て方と泣き言を、冷笑的な筆で書いてゐた。

三つの新聞の三様の取扱方が、同一の素材から由來してゐる事を考へる事は、わたしにとつて興味のある事であつた。同時にまた、同一の素材が、その取扱方の相違に依つて、まつたく別な相(すがた)の讀物となる事を、今更らしく考へさせられた事は、わたしにとつて有益な反省を價したものであつた。

b 「愉しき哉人生」

アルセル・アシャアルの「愉しき哉人生」は、有樂町の芥箱の中で月給袋を見附けたルンペンと同じやうなシチュエションを取扱つてゐる。こゝにその梗概を記してみよう。

「客間へ通しておくんなせえ、客間ですぜ。」

若いルンペンのシャルマーギュが、生れて始めて客間といふ所にはひらうと、勇み立つてゐる。何處の客間にしろ、彼がはいるには不似合である。上着にはボタンが脱(はず)れてゐるし、ズボンの尻には、大きなつぎがあたつてゐる。それでも、彼は今、客間へ通る譯があつた。

彼は今日いつものやうにパッシイ河岸をぶらついてゐる間に、眞赤な手提袋を拾つた。袋の中には眞新らしい百圓札が十枚はひつてゐた。彼は早速落し主にそれを返へすために、この邸宅に訪ねて來たのだ。

彼は正直者といはれる事を、極度に嫌つてゐる男である。落し主の有閑娘ミキから、正直だといはれる事は、ひどく不服である。ましてミキから謝禮として百圓札を一枚與へられるので、一層不快な心持になる。第一、ミキが階級の相違から來る好奇心のためらしいその氣前のよさに、かれは侮辱を感じるのであ

る。第二には、自由に生きて、空想を財産とする彼に、その百圓の金はまつたく不用物である。しかし、ミキから無理に百圓札を握らされて、そこそこにその家を出る。

ミキにはステファンといふ相愛の男があつた。ミキはステファンに愛される事を生命としてゐる女である。彼女は後見人といひ爭ひの後、二人の愛は金錢に依るものではないと主張して、以後後見人の援助を拒絶する。

一方ステファンは、約束の千圓をミキに要求し、百圓缺けたその金に不滿で、昂奮しながら彼女の家を飛び出して行く。ミキは突然消えた戀の夢に絶望して、身投げを決心する。

セエヌ河岸の宵闇は迫つてゐる。ルンペンのシャルマーギュは、果して百圓札が彼を少しも幸福にしない事を知る。彼はその金の遣ひ道に惱んだ揚句、意を決してカフェに飛び込むと、そこのボオイに怪しまれて、警官の手に引き渡される。漸く嫌疑が晴れて解放された彼は、ミキを怨んで罵りながら、セエヌ河岸を歩いてゐる。

身投げしようとしてゐるミキは、シャルマーギュのために助けられる。風變りで飽くまで空想的なこのルンペンは、忽ちミキの心臟を捕虜にする。愉しき哉人生である。ミキは歸宅の時間に遲れたその一夜を明かすために、シャルマーギュに連れられて、男裝の身を木賃宿の穢苦しいベッドに横へる。

木賃宿の風變りな雰圍氣は、ミキの好奇心を魅惑する。生れ變つたやうな潑溂とした心持が、彼女の胸の中に湧き上がる。遊戯的な接吻。それが次第に眞面目な思慕に變つて行く事を知つた時、ミキは彼を戀するが故に、彼と別れなければならない事を考へる。なぜなら、さうした二人の關係は、彼をまでブルジョアにしてしまふ事を恐れるからである。

ミキは涙の中に飄然と立ち去る。シャルマーギュはさうとも知らずに、明日二人で共に見る日の出をでも夢みてゐるやうに、安らかな眠りを續けてゐる。（テアトル・コメディによる）

「愉しい哉人生」は有樂町のルンペンと全然別な相に見える。しかしその素材は同じである。

c 「忠臣藏」と「忠義」の相違

同一の素材が、まつたく異つた相を以て現はれた實例として、わたしは更に、竹田出雲の「假名手本忠臣藏」と、メスフィイルドの「忠義」を思ひ出す。「假名手本忠臣藏」の鹽谷判官と由良之助を、「忠義」のアサノとクラノに對照する事は、興味ある事である。次ぎに「忠義」の一節を揭げる。

アサノ　キラはこの國を、自分のものにするに違ひない。吾々はやがて彼の餌食になるのだ。この國に於ける吾々の生命も、吾々が爲さうとして來た總ての爲事も、今ではもうキラの手の內に握られてゐる。しかも、吾々は總員を集めたところで、僅に七十何人の男や男の子を持つてゐるに過ぎない。キラは結婚以來、一千人からの人數を持つてゐる。何が吾々に出來よう。

クラノ　反抗するのです、そして死ぬのです。

アサノ　成程、それはして出來ぬ事はあるまい。併し、わしは吾々が生きるために種を蒔いたところのものを要求する。わしの祖先が最初如何にして、この土地へ來たかを、お前達は知つてゐる。彼等は故鄕から追はれて、漂泊に漂泊を重ねた末、終にこの谷へ著いたのだ。そして、こゝで平和に暮らす事が出來たのだ。クラノ、わしもそれをしようと思ふがどうだ。もうこの土地は見限るのだ。そして、みんなを連れて、この土地を去るのだ。

クラノ　何處へ行くのです。
アサノ　どこかの島へ。
クラノ　ですが、殿様、わたくしは押して申しますが、あなたはこの土地を見捨てゝはなりません。武器をとつてキラに立ち向ふべきです。そして、この土地に內亂を起すべきです。今まで誰もそれを敢てする者がなかつた爲に、キラは榮えて來たのです。あなたが戰に勝てば、彼は退きます。そして、それが將軍の耳へはひります。さうすれば正義が行はれます。
アサノ　親愛なクラノよ。キラが今何よりも望んでゐる事は、わしが彼を攻める事だ。わしは破壞者だ異端だと言はれてをる。この國のあらゆる武士は、わしの亡びるのを見て、きつと喜ぶに相違ない。わしの本能は、わしに周圍の者を連れて、こゝを立ち去れと命じてをる。（小山內薰氏譯）

かうした例を擧げれば、數限りなくある。元曲「趙氏孤兒」と、ヴォルテエルの「支那の孤兒」、またボオル・ハイゼの「マグダラのマリア」と、メエテルリンクの同じ題名の戲曲。それらは同一の素材でありながら、全然別な相（すがた）を以て表現された作品である。そしてそれは、素材の取扱方の相違に依るものである。

素材の取扱方の相違は、作者の創作的態度の相違である。素材の取扱方を決定する創作的態度を、プロットの把握と稱する。

2　プロットの把握の要點

a　素材の整理

プロットの把握を、素材の整理に關する研究から、考察してみよう。

素材の整理については、アリストートルもその修辭學第三卷で述べてゐる。彼は從來序說、敍述、立證、結論と四段に分けて來た見方をいはれないものとして、敍述と立證の二つに分けてゐる。しかし、これは素材の整理の形式上の研究である。內容的に素材そのものゝ取扱方の分類は、要するに二つしかない。卽ち、第一は、如何なるプロットを把握すべきかであり、第二は、如何にプロットを把握すべきかである。第一の場合の研究的對象は What であり、第二の場合では How である。前者はプロットの本質についての考察であり、後者はその把握の方法の考察である。

b　プロツトの本質

プロットは日常我々の身邊、もしくは社會上に起る事實、または事件の中から選まれるものである。我々は絕えず種々雜多なそれらの事實や事件を、頻繁に見聞し、または體驗するものである。しかし、どんな種類の事實、どんな種類の事件にも、プロットを孕むものではない。それはある種の事實、ある種の事件に限られてゐる。

然らば、ある種の事實、ある種の事件とは何か。第一に、それらは人間生活を暗示するものでなければならない。第二に、人間の運命の縮圖でなければならない。第三、我々の感情や空想を刺戟するもの。第四、忘我の魅力あるもの。第五、氣安さと氣輕さの中に、ユーモアを享樂し得るもの。第六、偉大な感情や、淚ぐましい感激を與へるもの。第七、我々の精神生活に淨化作用を與へるもの。それら七つのカテゴリイに大別する事が出來る。その他のものも、それがプロットとなり得るものである限り、右の七つの何れかに屬するであらう。

c　把握の方法

わたしは更に、プロットの把握の方法を考へてみたい。これは「如何にプロットを把握すべきか」の問題である。

プロットの把握の方法を分けると、大體次ぎの七つに分類する事が出來る。

第一、精確。それはプロットの內容を曖昧にするやうな把握であつてはならない。紛らはしい事、はつきりしない事は、折角把握しようとするプロットの內容を無價値なものにする。これは絕體的に必要な條件である。

第二、明瞭。これは精確と混同し易いかも知れないが、全然別個の性質のものである。卽ち解り易い事である。意義の明瞭を意味する。いひかへれば、簡易であり、親切であり、通俗的である事を要する。しかし相手と場合に依つては、解り易い事を必ずしも必要とはしないから、これは、相對的に必要な條件に過ぎない。

第三、純粹。プロットはあらゆる場合、まじりつ氣なく、純粹な表現を得るやうに把握されなければならない。

第四、穩當。プロットから享ける印象に、よく當てはまるやうに、落ちつきりのある把握が必要である。

第五、諧調。我々の心臟に快い響を與へるやうな把握の爲方。卽ち把握の爲方が亂雜でなく、プロットがよく整理されてゐる事を要するものである。

第六、速度。卽ち、スピードである。把握のテンポは常に敏捷でなければならない。ねちねちした、またるつこい把握を排斥する。

第七　氣品。氣品のある把握に、常に絶對に必要であ[illegible]に氣品を持つて臨む事を、忘れてはならない。寧ろ、卑俗なプロットに臨む場合にこそ、一層氣品を失はない態度を必要とする。

右の七つの項目の中で、精確、純粹、速度、氣品の四つは、重要なものである。

3　プロットの把握の効用

a　文學の眞實性

ホトトギス派は嘗て寫生文といふものを鼓吹した。かれ等の主張は、事實を忠實に書く事であつた。作り事は、たとへそれがどんなに巧みに作り上げられても、事實ほどに眞實性がない。文學は常に事實を選擇し、按配して、事實のみを忠實に描いたものでなければならない。これがかれ等の信念であつた。

同じやうな事を、メエテルリンクもいつてゐる。彼の「白蟻」の中の一節を、こゝに引用してみよう。

「どんな物事にも、小説めいた作り事を附け加へずに、ありの儘に書くがよい。過去の長い歳月の間に、わたしがいつとはなしに經驗して來た事ではあるが、粉飾物はすべて、すぐに古びて來る。それは作者自身よりも、尙早く古びるものである。」

同じ意味を、沙翁もいつてゐる。「ハムレット」の中に、次ぎの一節がある。

「……とりわけ大切なは、自然の程合を過ごさぬ事ぢや。そもそも演劇は、今も昔も、いはゞ造花に鏡を捧げて、正邪美醜の相容や、この國この世の有りのまゝを寫して見する筈のものぢやによつて、度を過

ごしては本意に外るゝ。」（坪内博士譯）

こゝでは「演劇」といつてゐるが、あらゆる文學に押しひろめて考へられる沙翁一家の文學論と見てもいゝ。

ホトトギス派の主張も、メエテリンクの言葉も、沙翁の文學論も、要するに眞實性の必要を力說するものである。

b　ジイドの贖罪

ジイドの「一粒の麥もし死なずば」は、彼の自敍傳である。彼はその少年時代に、いつも同じ年頃の少年とともに、食堂の中の大きな卓子の下にかくれて、よそからは見えないやうに床まで垂れかゝつてゐる長い卓子掛の蔭で、「惡い習慣」に耽つた事を、書いてゐる。

――なにをなさいますんですか。そんなところへもぐりこんで…」と僕附きの女中がよく叫んだものだ。

――何でもないさ。たゞ遊んでゐるだけだよ。」かう云ひながら僕等は、あらかじめ、見せかけに持ち込んでゐた出鱈目の玩具を、騷々しく振つて見せるのであつたが、實は、僕等は、他のことをして樂しんでゐたのだ…。

このやうなことや、また、これから先に僕が云はうとするやうなことを語ることによつて、自分がどんな損失を被るか、元より僕も承知してゐるし、僕に對して人々が投げかける非難の聲も僕にはあらかじめ判つてゐる。然し、僕のこの物語の存在理由は、それが眞實だといふこと以外にはあり得ないのだ。云はゞ、僕は贖罪の爲めに書いてゐるやうなものだ。（堀口大學氏譯）

これはメエテルリンク等の高唱する眞實性を、立證するところの文學である。

c　教養としてのプロットの把握

ジイドの「惡い習慣」の暴露から、われわれは何等の醜惡な感じを受けはしない。作者自身「贖罪の爲めに書いてゐる」といつてゐるやうに、われわれは寧ろこゝに、生命の淸冽な水に依つて洗はれた人間記錄を感じる。なぜなら、そこに作者の人格を通してなされる解脫があるからである。

文學上に取扱はれる罪惡は、人間の本性に向つてなされる懺悔告白である。惠まれない運命や、不幸な誘惑に對する人間苦を仔細に觀察して、それに對する同情と、憐憫と、感動を描き出す時に、罪惡そのものから解脫した罪人の體驗と同樣に、嚴肅で崇高な人間生活への向上として、人の心を淨化させるものである。

われわれは常にさまざまな事實や事件に遭遇する。しかし、日常のめまぐるしい生活のために歪められ勝ちのわれわれは、日常の事實や事件を、輕々しく看過し易い。さういふ時に、プロットの把握を心がける事は、少くとも、日常の事實や事件に對して、今までよりも注意深く、細心の觀察をそれらに向ける事になる。しかもある事實や事件を仔細に觀察するためには、われわれの心が澄み切つてゐなければならない。小兒の心のやうに、純眞にして淸新なものでなければならない。その上、全人格を傾倒して、正しい世界觀、乃至社會意識の上に立脚した無意と識見の標準を用ゐなければならない。

人はかゝる體驗と教養とに依つて、始めて歪められた人間生活から遁れる事が出來る。その時、人は眞の人間生活に、力を得るであらう。

この意味で、プロットの把握に從事する人は、人間としての全人格を築き上げるところの翼を與へられる

ものである。

d 「奥の細道」

わたしはこの意味で芭蕉の「奥の細道」を思ひ出す。

今日は親しらず、子しらず、犬もどり、駒返しなど云ふ北國一の難所を越えて、つかれ侍れば、枕引きよせて寢たるに、一間隔てゝ西の方に、若き女の聲二人ばかりと聞こゆ。年老ひたるをのこの聲も交りて物語するを聞けば、越後國新潟と云ふ所の遊女なりし。伊勢參宮するとて、此關までをのこの送りて、あすは古郷にかへす文認めて、はかなき言傳などしてやるなり。白浪のよする汀に身をはふらかし、あまの此世をあさましう下りて、定めなき契り、日々の業因、いかにつたなしと物いふを聞き聞き、寢入りて、あした旅立つに、我々にむかひて、行衞しらぬ旅路のうさ、あまり覺束なう悲しく侍れば、見えかくれにも御跡をしたひ侍らん、衣の上の御情に、大慈のめぐみをたれて、結縁させ給へと、泪を落す。ふびんの事には侍れども、我々は所々にてとゞまる方おほし、只人の行くにまかせて行くべし、神明の加護必ず恙なかるべしと、云ひ捨てゝ出でつゝ、哀さしばらくやまざりけらし。

これは苦熱と困憊とにまみれながら、芭蕉の全人格を以て書いた記錄である。彼の全人格が浮き彫りになつて出てゐる事を、讀者はすぐに氣附くであらう。

プロットの把握の明快と精確を示してゐる點で、「奥の細道」はまことに得難い大文學である。

プロットの把握は、芭蕉の如き人格者が、その全人格を傾倒して、始めて光を放つものである。その意味で、プロットの把握を論ずる事は易々たる事でも、これを實行に移す事は難事であるといはなければならな

い。しかし、われわれ凡夫にはまだ慰めがある。それは、プロットの把握にわれわれが従事する限り、われわれは知らず知らずの中に、世上の事實と事件を見る正しい目を得て、より新たな、より高い自我を見出し、潑溂たる向上的活力としての再生的創造をさへ與へられるといふ事である。

プロットの要素

芹澤光治良

プロットといふことも亦、作品の他の種々な要素と相關關係にあるもので、プロットだけを單位としてその要素を解析してみることは、徒らに晦澁を招くだけで、たいして意義のあることゝは思はれない。むしろこの課題は「作品の要素としてのプロット」といふ風に解釋して話を進める方が興味があらうと思へる。

問題を小説に限るが、小説の變遷や發展は、小説に於けるプロットの位置といふものにも隨分な變化を與へてきてゐる。嘗つてはプロットが小説に果してゐた役割は相當に重要なものであつたが、現在では最早ほとんど問題とされなくなつてしまつたかの觀がある。殊にわが國では、その發表形式の特種事情から、短篇小説が文學藝術の重要な座席を占めてゐる。從つて小説は著しく技術的な進歩をとげて、プロットの問題にはさして深い關心が拂はれず、多くの場合閑却されがちとなつてゐる。現在にあつては純粹小説（通俗小説に對して便宜上さう稱ぶ）にはほとんどプロットといふものは無いと云つて差支なく、またそれほど筋の變化や組立への關心といふことには作家の態度が稀薄になつてきてゐるのである。

もし小説からプロットの面白味をみようとするならば、今日では最早通俗小説によるより他にない。勿論通俗小説と雖も多くの試みによつて進歩もし發展もしてきてゐるのであるから、昔のやうにプロットの變化や發展だけに賴る安易な處に停滯してゐるわけではなく、むしろ思想や性格や或は表現上の技術に讀者の關

心を惹かうとする努力もなされてはゐるが、それにも拘らず、依然としてプロットの重要性は、通俗小説から除くわけには行かない。通俗小説にあつて、もしプロット以外のいろいろな試みが成功し、それが讀者を掴んでゐる場合があるとしても、それは例へば思想とか性格とかゞ、それ自體として讀者の興味を支配してゐるのではなく、その思想なり性格なりが、巧妙なプロットの變化や發展に扶けられて理解されてゐるものとみなければならない。なぜなら、讀者はプロットの變化の興味を通じてのみ、その中に動く思想なり性格なりを理解し、心を惹かれるのであつて、もしプロットの興味なしにそれ自體としての思想や性格だけに關心を持つてその小説を讀み通したとすれば、その讀者の敎養程度はすでに通俗小説を卒業してゐるのであつて、從つてさういふ讀者には最早所謂プロットの變化といふやうなものは邪魔であり、通俗小説の讀者たることに甘んじてはゐない筈である。

通俗小説は依然として、それ以下の讀者のために存在する小説様式である。それ以下の讀者といふものは分量にして數百頁、發表期間からいつて三ケ月から半年、プロットの變化の興味なしには我慢して蹤いて來てくれない讀書階級なのである。さういふ讀者のための通俗小説が、通俗小説それ自體としては素晴らしい發展をとげてゐるとしても、依然プロットを重大な要素として持たねばならないことは止むを得ないところである。しかしそのことが必ずしも通俗小説の價値が低いといふことの説明になるとは限らない。謂はゞこれは通俗小説の存在形態としての約束なのである。いかに通俗小説が純粋小説と同様な問題の提出を試みるとしても、それは必ず通俗小説の約束たるプロットの變化や興味の上に於てなされねばならない。從つて通俗小説にあつては、あくまでプロットの問題は、主要な條件であり、作品の表面を飾るお膳立といふことになる。

通俗小說と純粹小說の區別といふことは屢々問題となつてゐるやうだが、この創作方法上の約束といふものが、內容の價値の如何に拘らず、明瞭にその區別をなすモメントではないかと考へられる。(勿論、これは現在の區別であつて、一般家庭の讀書能力が非常に向上し、長篇小說が從來の形式を必要としなくなつてきた場合は、問題は自ら異つてくる)このことは例へば小說と戲曲との相異が、いかに約束といふものによつて區別されてゐるかを考へてみることにより、一層明瞭に理解できると思ふ。

それでは純粹小說には全然プロットがないか、または必要でないかといふに、決してさうではない。雰圍氣だけを描いたものとか、その他の特種な場合の小部分の作品を除いては、純粹小說にも明らかにプロットはある。しかしそれは通俗小說のそれとは異つた形に於て存在してゐる。それは切り離してみればほとんどプロットといふ言葉では說明できないほど、作品面では小說の支配的な役割を勤めてゐない。殊にわが國のごとく、純粹小說が今日のやうにほとんど短篇小說に限られてゐる場合に於ては、プロット的なものが問題になる時にも、プロットより構成として扱はれる。純粹小說にあつては、興味は人物の性格なり生活なりによつて支配されるし、發展は思想なり構成にあつて、プロットの變化や興味が、讀者の感興を誘導するといふやうなことは有り得ないといつてゐゝ。

けれども、小說が詩ではなく、「物語」或は「話」を含んで成立つてゐる限り、それ自體すでにプロットを持つてゐるのであるから、プロットが無かつたり、また必要でないわけはないのである。それでは純粹小說のプロットはどこにあるのかといへば、それは構成なり思想なり生活なり性格なりが、各自分擔して保有してゐる、或は內包してゐるのだといへる。つまり一篇の作品をなしてゐる樣々な要素が相集つてはじめて結果的にその作品からプロットといふものが抽出できるのである。これは通俗小說が先づプロットを主要な條件と

してそれに賴り、それを通じて思想なり性格なりその他作家の意圖するものを表現しなければならないのと丁度正反對であり對蹠的である。云ひ換へるならば、小說に於けるプロットの位置は通俗小說にあつては主であり純粹小說にあつては從である。

　このやうな相異が何故に生じてくるかといふことになると、二つの異つたカテゴリにある小說の目的に及ばなければならないが、一口にいへば、通俗小說それ自體が約束されてゐる目的は物語を傳へるといふ點にある。この約束は戲曲が舞臺の約束を持つてゐるのと同じく通俗小說の宿命である。これに反して純粹小說それ自體の目的は、人生を表現しようとするにある。解り易く述べるならば、例へば同じ戀愛といふものを扱ふ場合にしても、通俗小說にあつては「戀愛の物語」を傳へる役目を約束づけられてゐるのであるし、純粹小說にあつては戀愛そのものを表現するのである。

　小說を人生または人間生活の再現として見る場合、通俗小說の方法が不純であり、純粹小說の方法がより純粹であるといふことは止むを得ぬ事實である。通俗小說では表現しようとする事柄を一應物語化しなければならない約束によつて、現實を物語化したための作爲が表面に現はれ、そしてその作爲が却て讀者を牽引して行く興味となり主要條件となるのであるから、純粹に人間生活そのものゝ相としての眞實性が稀薄になる。首尾や變化を持たねばならないといふ約束だけでも、すでに偶然性と嘘とに賴らねばならない必要を運命づけられてゐる。ところが純粹小說の方では、物語としての首尾や變化を必要としないだけに、現實を扱ふ上の無理が生じない。從つて偶然性や嘘に賴らなければならない事情からは通俗小說によりも遠くゐられる。そのことは言葉をかへていへば、より眞實に近くあるといふことになる。そして純粹小說の場合は通俗小說に對して、構成はほとんど必然性と眞實とを現はす手段としてあるのだとさへ言ひ得る。そしてそれに

努力を集中することが、物語としての約束に制肘されないことによつて、可能であり自由なのである。通俗小說が、小說の形式として、それほど大きな變化をとげないでゐるのに對して、純粹小說の歩みが、例へば『ユリシーズ』に見る「意識の流れ」のやうな極端な變化を示してきてゐるのも、約束に制肘されることなく、眞實を表現するためにはどんな方法でも發見して、それを實踐し得る自由にめぐまれてゐるからであらうと考へられる。

さうして純粹小說は眞實を表現しようとする目的のために實踐されてゐる藝術形態なのであるから、通俗小說に於けるプロットといふ意味では、プロットは殆ど無視されてゐるといつて良いのである。强いて純粹小說のプロットを求めるならば、それは眞實と必然性を構成する處の要素としてのみ存在するものだと考へてよからう。從つて純粹小說では、プロットはあくまで內包されて作品そのものと共にあり、作品の上でその重要さが支配的役割を持つといふやうなことはないのである。このことを少し說明してみよう。

探偵小說といふものは、小說の種類の中でも、特にプロットの位置を重要とするものであり、通俗小說の場合では約束とされてゐたものが、更に一層極端になつて、プロットがほとんど全てといつても過言ではない形態の小說である。

このプロットに全努力を集中し、全生命を托して製作される探偵小說に對して、全然異つた態度から書かれた筈の、ドストイエフスキイの『罪と罰』は、より一層探偵小說的價値を保有するといはれる。しかもわれわれが、探偵小說を讀んで受けとるものは探偵的興味だけであるが、『罪と罰』から受けとるものは、探偵的興味だけではないのみならず、探偵的興味ですらない。それでゐて、探偵小說以上に探偵小說的興味は明らかに感じてゐるのである。

從つて「罪と罰」は、本來の探偵小說を凌駕するまでにプロットの上に探偵小說的要素を備へてゐるのである。それにも拘らず、結局われわれに殘されたものが、探偵的興味ではなかつたといふ事實は、明瞭にプロットが、作品の支配的役割をなしてゐないといふことの證左であり、探偵小說的興味以外のもの、思想や性格の動き、或は發展が主となつて、必然的にプロットが働いてきてゐるのだといふことが解る。

今日からみれば、未だプロットが重要視されてゐた時代の作品にして既にさうであり、しかも、本來の探偵小說を凌駕するまでいはれる程に、プロットの働いてゐる作品にしてさうであることを考へるならば、今日の純粹小說に於いて、プロットといふものが、如何なる位置にあり、どの程度の重要さにみられてゐるかといふことは、容易に理解され得るであらう。

純粹小說に關す限り、私は、むしろプロットの問題よりも、「構成」に關する項目に深い注意を拂はれるよう希望する。

プロットの構成――阿部知二

一　プロットの意味

プロットとは何か。最も廣義にかんがへられた時は、一般に「筋」のことをいふ。もつと立ち入つて、嚴密に考へられた時は、「構成」「構造」などの語であらはされて、「筋」と區別されることがある。プロットを論じるには、このことを先づ明にしなければならない。また、文學の各種類によつて、「戲曲のプロット」「小說のプロット」などといふやうに多少その性質がちがつてくることは當然であるが、ここでは、大體全般に通じるやうな性質をとらへて考へるつもりであるが、それでは論調が抽象に走りすぎる恐もあるから、中心を、現代の最も代表的な散文形態であるところの小說に置くことにする。

プロットは廣汎な意味では筋である。筋といふものは云ひかへれば「物語」であり、文學の最も原始的な性質だ。人間の原始的な――子供でも野蠻人でもがもつてゐる好奇心に訴へて話をすすめることである。大人でも文明人でも、殆んど例外なくこの魅力の擒になる。「アラビァン・ナイツ」は、妹の命を救ふために、暴虐なサルタンの好奇心を引きつけて行つたシェラザード姬の話術であつた。「それからどうなる？」「それから？」といふ興味に心を奪はれた王は遂に殺害の決心を鈍らしてしまつた。――これがプロットの出發點

である。「それから」「それから」で興味を釣つてゆく術である。それであるから、物語を巧に書くこと、小說を巧に書くことは、話術の巧妙といふことに基礎を置く。小說家的才能とは話上手といふことだ、といつていい。例へば、同じ經驗に遭遇した甲と乙とがあつたとする。しかし、彼等が丙にその報告をするとすれば、その丙の興味を惹く强さは必ずしも同一ではない。同じことを話すのにも、上手も下手もある。かういつた話術の巧拙はある程度までは先天的なものといへようが、同時に修練の技術によつても優劣は生れてくる。この技術を、「プロットの構成」術といふべきであらう。

話を、だらだらと、時間的繼續に沿つて、「それから」「それから」で、抑揚もなく引摺つてゆくことは、必ず聽手を倦かせるものだ。子供に話すのでもそれでは滿足をあたへない。途中で省略したり、先きまはりして刺戟して置いたりする。「いつたいどうなるのでせうか。」と疑惑的に興味を引いてみたり、冒頭から、「私が今迄逢つた中で一番恐ろしかつたことを話しませう。それは昨年の、ある嵐の夜に起つたことです。」といふやうにして引つ張つて置いたりする。――ここで、もはや、その話術は、單純な意味の「筋」ではなくなる。「構成」といふべきもの、碎いていへば話の「仕組み」が生れてくる。プロットといふ語をこの意味に於て「筋」と區別する考へ方も生れてくるわけである。そして其處には、理智の作用による技巧が入つてきてゐるわけである。どのやうに面白い題材があつたとしても、この排列、敍述が拙劣な場合には見る影もない索漠たるものになつてしまふし、平凡な題材も巧な話術によつては生彩を生じてくる。

フォースタ（E. M .Forster）といふイギリスの現代作家が、小說を論じた中に、單純な物語性と高度の構造性とを區別して左のやうに說明してゐる。「……物語を、時間的繼續のうちに排列された事件の記述であると定義した。構成も、事件の記述であるが、その重點を因果律に置くのである。「王が死んだ、それから王妃

も死んだ。』といへば物語である。『王は死んだ。その悲しみの爲に王妃も死んだ。』といへば構成である。時間の脈絡は存在してゐるが、因果律の意識がそれを壓倒してゐる。又、『王妃は死んだ。しかし、それは王の死の悲嘆のためであつたといふことを知るまでは、誰もその原因を知らなかつた。』といへば、その中に神祕性を含んだ構成であり、高度の展開を可能とする形式である。」すなはち、フォースタは物語（story）と構成（plot）とを區別して、後者を因果律によつて筋を展開させることとした。因果律とは、いふまでもなく、理智力によつて組立てられ、理智力によつて了解されるものである。故に高度の構成とは、小供や未開人を相手にするものでなく、高い智力をもつた人々を相手にするものである。

以上のやうなことを說明するのには、家屋にでも例へてみればよからう。一つの家を建てようとする。玄關、應接室、居間、書齋、その他諸種の部屋と、庭とから成り立つものと計畫する。これは題材であらう。次に、玄關から應接室、それから居間、書齋と通じるやうに奥に向つて造らうとする。これは素朴な意味の「筋」であらう。ところが、そのうち書齋は特に二階に置き、玄關から直接にも、應接室からも居間からも通じ、同時に庭にも面するやうにしよう、と考へたならば「構成」ともいふべきであらう。さらに、これら全體の構造が、ある形式美の諸調を保ち、全體が美しい配置に立つてゐるやうにしようとする。その時は、「構成」は、「意匠」「模樣」の世界に入つてゆく。――散文も亦このやうな性質をもつてゐる。「題材」「筋」「構成」「意匠」そのそれぞれは決して獨立して勝手に存在し得るものではなく、互に有機的な緊密な關係の下に立つてゐる。ただ、相對的な意味で、題材には題材の、構成には構成の、意匠には意匠の獨自の世界があるといふことになる。この關聯に於て、プロットといふものを考へるならば、要約して次のやうになるであらう。プロットとは廣くいへば筋とその構成と全體を含み、狹くいへば筋とはやや性質のちがつたもの、

即ち、筋の排列構造のことを意味し、一面に於ては、全體の意匠美といふものと密接に關係をもつてゐるものだ、といふことが出來よう。

二　文學に於けるプロットの位置

前の節では、プロットの性質を、簡單に抽象的に見てきたのにすぎない。これを文學として、具體に考へかつ、前にいつた題材、意匠美その他の要素と關係させて考へること、すなはち、生きた「文學」現象として考へることが必要になる。

まづ「筋」――廣汎なプロットとしての筋とは何であるか。それは變化といふことである。

文學とはどのやうな現象であるか。それは人間を中心とする世界の表現であり、その檢討であり解釋である。

故に、プロットとは、人間を中心として現實が、變化することである。時間により、空間により、あるひは因果律により、或は突發的に變幻してゆくもの、それをいかにして捕へ、いかにして正確に緊密に効果的に表現するか。これがプロットの仕事の焦點だ。この大きな、困難な、しかしもつとも興味ある文學の仕事は古來數知れぬほどの人々の頭をなやました。筋は三十幾通しかない、といふやうな皮肉な意見も出てくる。エドガ・ポウのやうに、文學とは、すでに先人が發見した素材を新奇な組合はせで結びつけることにことならない、などと考へるものも出てきた。しかし、最初にこのプロットの問題を設定し、これを論じたのは、いふまでもなく、ギリシャのアリストテレスであつた。彼はその「詩學」でこれを論じ、後世の論述の最初の基石を打ち建てたのであるが、當時に劇文學が中心であつたから、その論じたところは、劇の問題であつ

た。簡單にそれを書いてみよう。この場合には劇が全文學の中心として考へられて居り、從つて、その後のあらゆる文學理論の基礎になるのであり、小說その他の考察もここを出發として文學に於て展開しあるひは分化した。

アリストテレスは劇のうち最も重要なものとして悲劇を取りあげた。悲劇の要素としては、行爲、性格、思想、言葉、光景、歌謠の六つを擧げてゐる。その中、行爲をもつて最も重要なものとした。性格は人間の資質を決定するものではあるが、人間の幸福と悲慘とを造り出すのは行爲の如何によるものだと考へたからである。行爲とはもつと詳しくいへば、事件と結びつくものである。すなはち行爲と事件とが人生を決定する最大の要素だとみた。アリストテレスは、この行爲を模倣するものをプロットとした。何となればプロットとは事件を排列することを指すからである。そこでプロットは悲劇の主軸となりその魂となる。このことは繪畫についても同樣であつて、どんなに美しい色彩も、雜然と塗りつけられたならば快感をあたへる點では、正確な輪廓に劣る、といふ。プロットが大切だといふ證據としては、驅け出しの作者はプロットを構成することを次ぎにして辭句や人物描寫に浮身をやつす。如何に巧に性格が描かれ、辭句と思想が磨かれてゐても、到底、たとへこれらのものには缺陷をもつてゐても立派なプロットを持ち、藝術的に構成された事件を持つところの悲劇の效果に劣る。――このやうにしてアリストテレスはプロットの重大性を斷定した後、その發端と發展と結着とが整然とすべきであるとし、かつその構成があまり大きくても小さくても不可であるとしてゐるなど、いろいろの方面から、ギリシャ悲劇に於けるプロットを論じてゐるが、われわれは此處で劇曲論をしてゐるのでもなくアリストテレスの研究をしてゐるのでもないから、ただ、この西洋文學理論の始祖によつて、プロットが如何に重要視されたかといふことを充分認識すればいい。

このアリストテレスのプロット重視についてはその後、種々の異論も出てきたのだつた。その穿鑿はここに必要がないとしても、近代文學に於ては、彼が考へたほどプロットは重大でなくなつてゐるかのやうにみえる。これは一見しても感じられることだ。例へば、劇曲にしても、小説にしても、近代文學では、プロットが不必要になつてゐるのではないが、プロットは決して性格よりも斷然重視されてゐるとはいへないものがある。時として、性格の問題がプロット、——即ち事件よりも焦點となつてゐる。いや、時としては、心理、さらにアリストテレスの考へなかつた潜在意識までが文學の中で重要なものになつてきた。事件を構成するといふことだけが作者の最大任務で無くなり、作品はこれらの複雜な要素をはらんで、その構造は整然とした端正さよりも、現象界そのもののやうに不規則な錯雜なものになつてきたといつていい。このことはまた、さきにアリストテレスが引いた繪の例でも、彼のいつたこととあたかも逆になつてゐるかのやうである。古典派の繪と印象主義の繪とをくらべてもいい。近代的な作者は輪廓の明確よりは色彩のニュアンスに重きをおいてゐるではないか。ここにあらゆる近代的藝術の特性があるといふことが考へられる。（この點では、本講座「組織篇」の拙稿、「散文の構成」の中の「現代の一特性」の項目參照。）

故に、プロットといふことは、現在ではアリストテレスの時代ほど簡單に考へられない。いはば、端正なる秩序均整を理性とする古典主義的なプロット重視と、浪漫主義的な自由尊重とが、近代藝術の中では、一進一退して相爭つてゐるともいへるが、この場合、兩藝術の思潮を論じることよりも、「プロットの構成」といふ與へられた技術的な命題に即してこれを考へると、次のやうにいへるであらう。——事件を最も重視した昔とちがつて、性格、心理、あらゆるものをそれぞれ重大視する近代文學では、プロットはアリストテレスのいふやうに、簡單に明快に考へることは出來ない。時として、プロットの排除された文學が、（後のその

項參照）出てきたりしてゐる。しかし、それならばプロットが文學上で占める位置は昔日の如くではなく、片隅に追ひつめられたと見るべきだらうか。否、むしろ次のやうに考へるのが至當ではなからうか。即ち、プロット自體が、昔日のやうな單純さから複雜なものに發展し、あるひは發展の途次に在るのだ、と。性格心理、その他を含む複雜な表現をすることは、プロットと對立したことを行ふのではなく、實はプロットを事件だけの中に押込めないでもつと廣い世界に引き出すことになる。いひかへれば、單に事件だけを對照とするプロットではなく、性格も心理もその他あらゆるものを包含し、それを生かすやうな、もつと複雜で深いプロットが要求されてゐるのだ、と筆者は考へて次に進まうと思ふ。しかし、このやうな複雜な要素を含むプロットといふことは、明快に說明することは非常にむづかしいことで、實際は、現代は、それを求めて種々の探索をしてゐる時代にすぎないので、いはば過渡期、未完成期にあるといふべきであつて、これから書くことも、その探索の斷片にすぎぬものであり、究極的な決論などではないのだ。

三　空間的プロット

プロットを組織することは、前にいつたやうに、その高度な意味についていへば、知性を以つて、物の因果律を探究し、これを必然的な絲で發展させてゆくことであり、しかもアリストテレスのいふやうに、發端と發展と歸結とが、有機的に連結され、その間に無駄な不合理な細工を付けたりしないことになるのだが、このやうな高度な構造だけがプロットのすべてだといひ得ない。もつと素朴なところにもプロットの性質は潜んでゐる。

もつとも單純な、初步的なプロットといふべきものは、ただ事件が繼起する次第を、ほとんどそのままに

ただ按配よく排置するといふ技術であらう。これは前に云つた單純な物語に於ける「筋」に相當するもので廣い意味のプロットのもつ一方法である。エドウィン・ミュア（Edwin Muir）といふイギリスの作家は、「小說の構造」といふ論述の中でこのやうなものを、「空間的小說」といつてゐるが、單に小說だけに當てはめないとすれば、ひろく、「空間的構成」ともいへよう。これを少し說明してみよう。

最も素朴な物語、あるひは小說の初期のものに就いてみると、東西とも約束したやうに、主人公があちらこちらの土地を步きまはる。彌次喜多のやうに、「西遊記」のやうに、ドン・キホーテのやうに、——。主人公の性格がはじめ設定されてゐると、それはいつまでも殆んど變らない。この點から、ミュアは、この種のものを、「性格の小說」——性格中心の小說ともいつてゐる。性格が變らないのだから事件をかへなければ變化はおこらない。そこで事件が重大となる。（前のアリストテレスのところ參照）事件を變へるのにはまづ誰でも場所をかへることを思ひつく。東京からロンドンに、そしてニューヨークに、と場所がかはれば、主人公自體は例のごとく何の發展もないが、目先きはかはつて讀者はよろこぶ。「空間」といふのは勿論比喩的な意味であつて、必ずしも場合がかはらなくてもいい。かうした物語の多くが空間がかはるから代表させたのである。お伽噺などもこれが多い。もつと廣い意味でいへば事件的なプロットといへよう。あるひはまた事件でなくてもいいのである。「源氏物語」は場所もかはるが、むしろ主人公光源氏は、女性から女性へと遍歷する。女性がかはるからその戀愛の相も變るが、光源氏その人の內的な性格はほとんど同じことで發展はない。またその次ぎ次ぎにおこる事件の間には必然的な因果といふやうなものは無い場合が多く、Ａの挿話とＢの挿話とが順序顚倒してゐても內的眞實はほとんど影響をうけないのである。これがもつと近代的に發展してくると、場所や事件のかはりに、例へばサッカレの「虛榮の市」のやうに、主人公がいろいろな社會相

のあひだを上下遍歴するのである。現代の通俗小説などにもこれが多い。主人公は同じだが、上流や下流やいろいろな階級の出來事の變化で讀者の興味をひく。

以下のやうな、素朴な物語にあつては、プロットとはこれらの事件を適當に配置することにすぎない。時間といふ條蟲を適當な長さに切るのにすぎない場合が多い。だから、かうした物語は、どこではじまつてもよく、また終末が尻切とんぼなものが多い。主人公が芽出度い大團圓に落ちつくか、突如死ぬかしたりして一つの構造に入れられるのもあるが、どこで始まりどこで終つてもいいのも多い。「源氏物語」や「一代男」に年齢といふもので、彌次喜多は五十三次でそれぞれのプロットの脊梁をつくつてゐるが、源氏や世之介がもつと生きても話はつづくであらう。彌次喜多は世の好評にこたへて、五十三次がすめば東山道や瀬戸内海に出かけるのである。——もつと深いプロットになると、かうした並行線的な壘積のかはりに、善惡の性格の葛藤を持つてきたり、運命の仕組みを持つてきたりして、社會描寫の使命を果したり、悲劇的な構造をつくるのではあるが、事件の按配排列が主となつてゐることはやはりここでも同じだ。これは最初にいつた、「それから、それから。」の方法による素朴な「筋」の意味に於けるプロットである。眞の意味のプロットといへないかもしれない。かうしたものは、單に小説だけのことではないのではあるが、ここでプロットを巧に構成するといふことは、いかに冒頭に於て人を驚かすやうな効果的な且つ簡潔なものをかかげ、その中途の變化はいかに面白いものをつぎつぎに案出し、その解決はいかに手際よくするか、といふことなどにすぎないであらう。

アリストテレスも示してゐるやうに、冒頭はその中に次に發展すべきものの芽を含み、中途それを享けつつ、一面には後に至るべき必然的なものを胚胎し、最後に導かれて行くといふやうなプロットは、現代の文學意識でいふならば、單に事件だけでは造りあげることは出來ない。性格の變化に注意し、心理、あるひは潜在意識の綾を辿り、あるひは社會を書くにしても單にその描寫に止まらないで、社會環境が人におよぼす力にまで入つて行かなければならない。この複雜な事象の表現になると、プロットは、仲々困難な仕事となる。ミュアによれば、この場合のプロット構作の脊梁になり主軸になるものは、時間的意識である。もつと詳しくいへば、變化の觀念を伴ふ「時間」を、因果律の流れに沿つて探求することであり、ここで知性が重大な役割を演ずることは、前の空間的なものが、好奇心を對照とするのに對立してゐるといへよう。勿論、因果の法則、いひかへれば論理の必然ばかりで構成されるといふことはない。何となれば、人生は決してその樣な「機械的」な機構だけで成立してゐるのではなく、論理を超越した飛躍の自然的な爆發にも滿ちてゐるからである。いはば、二つの要素を眞實に卽して繰るところに、高度のプロットの生命がある。

小說についてみると、このやうなものに多く、場所が一定してゐることがある。ある一つの村落、ある一つの家の中でも、起り得る。この意味から、ミュアの名付けるやうに、戲曲的な小說ともいへる。しかし、場面の定着、あるひは狹少さは、決してその作品から變化を奪つて、停滯したものにするのではない。めまぐるしい場面と事件との變轉はなくても、どのやうに深い變化もおこるのである。小說についていへば、その變化は性格や心理のそれである。性格はある種の型はもつてゐるが、それは始終變貌することのないものではない。フローベルの「ボヴァリ夫人」は田舍に起つた些かなドラマにすぎないかも知れないが、ボヴァリ夫人の性情の變轉は、どのやうなメロドラマにも、見出し得ないところの迫進力を以つてわれわれに訴へてく

る。あるひは心理について考へるところの狀態にもつとも明瞭である。人間の心理は、絶えまなく變つてゆくものだ。一刻ごとに變貌してゆくものだ。そして、その變化は時間の經過によるものだ。時間の意識を强く働かせたならば、どのやうに動きのない事柄にも、全世界を暗示するやうな流轉の姿も探求しえられるであらう。プルーストの「失はれた時を求めて。」はこのやうな心理的な探求の典型的なものといへる。

　このやうなプロットの構成は、眞實に對する熱心な執着を必要とし、その場合にのみ成功する。しかし、いくら眞實に即するからといつて、この始まりも終りもない現象世界そのものを涯しなく寫すといふことはあり得ないのであつて、プロットは、現象世界の混沌の中から、必要な効果を收め得る部分だけを拔きとつてきて、これを適度に排列しなければならない。先づ、或る事件、或る場面、又は或る人物の心理から始まつたとする。發展はそこに包含されたものから必然の因果と、自然の飛躍との二面にそつてなされなければならない。刻々に變化する外面に應じて、性格も心理も變容しなければならない。運命は作者の造つた機構としてではなく、それらの變化の中に必然に胚胎されたものとして書かれなければならない。終結は、これ以上探求し得ないといふ點に於てか、あるひは、これ以上探求してもその作品としての意味に加はらないといふ點に於てなされなければならず、必ずしもメロドラマ風な大團圓が都合よくやつてくるとはいへないのである。近代の傑れた藝術小說は多くこのやうなプロットを持つてゐる。

　これまで云つたことを纏めてみると、空間的なプロットは外面の變化を追ひ、時間のそれは内面の變化を探求する。後者が高度の知性を必要とするものだとはいひ得る。しかし、實際はこの兩者が、劃然と分離してゐるものではなく、作品の中にはこの二者が多少の割合を以つて交つてゐて、主色となるものがそのどちらかだといふ場合が多い。もう一歩進めていへば、大作品のプロットとは、この二つのものを綜合したもの

である。例へばトルストイの「戰爭と平和」は、一面からいへば、ナポレオン戰爭の時代のロシアの各社會相、各事件、各場面をパノラマのやうに繰りひろげる敍述としては、明かに「空間的」なプロットといへるが、一面からみれば、そこに躍る各人物が、それらの事件の變轉に從つて、その性格、思想、運命を變轉させ、きはめて內面的な人間流轉の探求となつてゐるが、これは明かに「時間的」なプロットといへよう。今一つ、最も新しい文學に例をとつてみると、ジョイスの「ユリシイズ」のやうなものはその點からも興味が深い。ある初夏の日の一日のダブリン市を、ディーダラスと、ブルームがさまよふことを、何の山もなく、朝から夜中までとして書いてある。街々を步きまはるといふ簡單なプロットといへるが、その一日のうちに、ホオマーの「オディシイ」の形に據るもので、明かに空間遍歷のプロットは、よくいはれるやうに、一瞬もとどまることなく變つてゆく心理を、精密に描いてゐることをみれば、明かに、時間の絲によつてなされた人間の內面の姿の探求である。いづれにしても、偉大な手腕はこの二者を同時に操縱し得るのである。そこでこそ、アリストテレスが理想とした、「自然の模倣」が、眞の意味で完成されるのだ。

五　無構成的プロット

プロットについて、考を「ユリシイズ」のやうな現代作品にまで進めてくると、われわれは一つの根本的な疑問に遭遇する。それは、プロットとは「造り物」ではないか、プロットとは自然の實相に不忠實なものであるから、排斥しなければならぬものでないか、といふことだ。近代の文學自身が直面してゐるところの問題であつて、多少の考察を必要とするものだ。

巧に事件を組み合はせて人の好奇心を惹くものをわれわれは通俗的だといふ。例へば映畫をみても、メロ

ドラマ的なものをわれわれは高級なものとはみない。興味本位なものとして樂しむのではあるが、眞實のこもつた藝術品だとはいはない。これに反して、事件の綾も何もない實寫映畫、記錄映畫などをみると、これに高い價値をあたへたりする。さうしてみると、プロット――殊に「筋」といふ意味に於けるプロットは、藝術に害のあるものとなるのだらうか。プロットといふ以上は何かの作爲がなされなければならぬ。それが極度に發達したリアリズムの目からみれば滑稽なものとしかみえないことがある。現に、わが國でも、リアリズムから出發した「身邊小說」、「心境小說」などといはれるものは、ただ經驗の一斷片を投げ出したのでそこには筋のやうなものがない。ある人々はこれを退屈なものといふが、反對にある人々はこれこそ本當の文學だといふ。このやうなものは、無構成の作品といへよう。しかし、ここでさらに問題が起る。――藝術は所詮人が造るものだ、いくら作爲なく投げ出されたといつても、現實そのものではない。眼のある讀者は必ずその背後に手を動かしてゐる「作者」の影をみる。現實のどの部分を切斷し、そのどこから始め、どこに終らせてゐるか、中途のどこに省略し、どこに重點を置いてゐるか、又、その作品を通じてどんな世界を作り上げようとしてゐるか、又、彼は現實の中のどんなところに興味をもつてこの題材を選擇してきたか。――このやうな仕事をする以上、結局藝術家は作る人である。このリアリズムは、作らないやうに假裝したものにすぎない。このやうに考へてくると、無構成といふことは、事實は、「無構成的なプロット」ともいふべき、やはりプロットの一種ではないか、といふことになる。

　この點を深く追求した現代の作家にアンドレ・ジイドがある。彼の「貨幣僞造者」はその點から考へても興味が深い。それは人生と眞理との問題を絡み合はせた小說である。この小說の中に、エドワールといふ小說家をジイドは設定した。このエドワールが實は「貨幣僞造者」といふ小說を書かうとしてゐる。三卷三章

では、エドワールがこの「貨幣贋造者」といふ小說の話を友達にきかせてゐる。それには題目などはない。人生の斷片といふが、決して自然主義のしたやうな、縱に、時間の方向にばかり切ることではない。橫にも十文字にも切る。人生の一切合財を採り入れる。構想などはない、とエドワールはいふ。眞實に引張つてもらふだけだ、といふ。――しかし、讀者は、なほもこの小說そのものをつくつたアンドレ・ジイド自身の姿を心から拭き消すことは出來ない。やつぱりジイドが、書き、造つてゐるのだ。天地自然の間からひとりでに生れたものではない、とジイド自身もそれを考へたから彼は、この小說を書きながら、一方で、「貨幣贋造者の日記」といふ本を書いて、この小說が彼の頭に入つてきてこれを造つていつた過程をしるした。――この複雜な機構は、常人の頭の回轉を絕したやうなものであるが、要するにジイドは、自然そのまゝの眞實と、藝術家が造る眞實との限界を極限にまで追求しようとしたのだ。しかし、それに何處まで行つてもかぎりのないことかも知れない。

又、同じ小說の中に、ルーシァンといふ少年はこんなことをいふ。――自分は小說を書きたいが、それは人物を中心としたのでない。公園なら公園といふ場所を主人公にして、そこに朝から夕方まで人が來て、又去るといふことを書くのだ。これもプロットの無いプロットといへよう。また先きにいつた「ユリシイズ」も、ダブリンの町の一日をただその經過のままに書いたといふ意味からすれば、プロットの無いものともいへよう。このやうな點からみれば、近代は、「筋」への反逆として、あゆる工夫を以てプロットを無くする、(といふよりは、プロットを隱蔽しようとする)努力がある。――この章のはじめに、無構成的なプロットといふ奇異な言葉を使つた所以である。

しかし、一方に於てはこれと全く反對の現象が現代文學に存在する。それは、極度の作爲である。もちろ

ん、通俗小説的作爲ではない。今いつたやうな、人生の眞と藝術の眞との關係への突きつめた反省から、結局それは何處まで行つても最終の解決に至り得ないものとし、結局藝術は造られたものであると考へ、從つて、依る人としての藝術家の機能をもつとも極端に使用することによつて藝術的目的を遂げようとするのである。小説などにあまり例をみないが、極度に人工的な詩歌、繪畫の美、などがそこに生れる。これは、無構成的美學と對蹠に走つたものであるが、實は同じことの反省の結果として生れたものではないかといふところに興味がある。現代はその兩極端の間に搖動してゐる。

最後に、プロットが眞にすぐれたものになるのには、全體としてのリズム、あるひは、意匠の美と結びつかなければならぬ、といふことを書きとどめて置かう。

主として參考した書は、「アリストテレス詩學」。Edwin Muir: Structure of The Novel. E. M. Forster: Aspects of the Novel. (そのプロットの項は研究社「文學論パンフレット」として拙譯あり) アンドレ・ジイド、「貨幣僞造者」等。最初のものは邦譯あり、最後のものは近々邦譯出る豫定。

プロットの表現――金子洋文

1

プロットの表現については、その構成なり發展なりを不可分のまゝ考へることはできない。すでにプロットといふ言葉自體に構成の意味合もふくんでゐるのだから、そのふくみをもつて次の文章をよんでもらひたい。

もつとも單純なプロットを人間生活に求めるなら、(彼は生れた、彼は戀をした、彼は結婚し子供を生んだ、やがて彼は人生に左様ならをした) といふことにならう。これは汽笛一聲東京驛を發車した超特急が名古屋、大阪、神戸、下關に到る順路に似た單純さである。

この單純さは、今日の社會では、阿呆や狂人は別にして、一般に子供の生活にみられるが、だから、子供に讀ませるもの、子供を主人公としたものゝプロットが、よし架空的なものにしろ、ルナァルの「にんじん」のやうに大人が讀んで面白いものにしろ、單純であることは言ふまでもない。

人類の生活が文化史的にみて子供であつた頃は、必然にその文章のもつプロットも、その表現も單純であつたことは言ふまでもない。たとへば「源氏物語」を考へてみても、そのプロットの組立や表現の順序なりは、戀愛を中心とした源氏の生涯を次々と敍してゐる點、單純なプロットと言つて差支へない。たゞ、結びのブランクが、プロットとして心にくいまで暗示的な表現となつてゐるが、これとて考へやうによつては、

近代的な空白(ブランク)とは異つた、女の羞恥に似た奥床しい單純さであると言つてよからう。

文章上のプロットといふことは、その構成ときりはなせない意味をもつもので、建築で言へば骨組みと同じである。したがつてその樣式は、各個人のこのみもさることながら、その時代につれて變遷し進歩もするのである。ではもつとも單純なプロットの表現から、次にどのやうな變化を來たしたかを示す一例として、十九世紀に生れてゐる獨逸の閨秀作家シップ・シュウビン作の「埋木」をとりあげて考へてみよう。この作品は森鷗外によつて紹介され、(水沫集にある)「卽興詩人」とゝもに、明治文壇に裨益するところ多かつたものだが、今日一般に知られてゐないこの作品をとりあげた理由は、プロットの表現の推移を示したいためである。

この作品の主人公はゲザといふ天才的な洋琴家が主人公であるが、そのプロットを前記のもつとも單純な形で示すならば、

(ゲザは父を匈牙利の樂人にもち、母親は白耳義生れの歌姫である。父親は妻子をすてゝ居なくなつた。ゲザは母親の友人からギオリンをならつた。九歳にして生活のため、藝人仲間になげこまれた。母親は男とくつついてゲザをすてたまゝ駈落した。同じ屋根のある男に救はれたゲザは正式にギオリンを學んだ。その天才をみとめて世に紹介したのは、ピアニストとして世界的な、盛名をもつステルニイだつた。養父に一人の美しい娘がをつた。この娘とゲザは戀におちた。が、ステルニイの勸めでアメリカへ演奏中、その娘も、おのれの作曲もステルニイに奪はれてしまふ。娘は苦しんで自殺する。彼はギオリンをすてゝ作曲に專心する。作曲は成らず貧苦に陷ちこんで行く。一方ステルニイはゲザの作曲を巧くみに盜んで作曲

家としての賞讃をうける。ゲザは病を得るうち、曲馬師の女房になつてゐる母親と出つくわす。その母親にひきとられ、みまもられて死んで行くのである。）

以上の筋書(プロツト)は（彼は生れた、戀をした、死んだ）といふもつとも單純なそれとさして變りはない、が、作者はこのプロットを表現する場合その組立をかへてゐるのである。

この作品は約百五十枚前後の中篇で、十九回にくぎつてあるが、冒頭の二回分をゲザの作品を盗みとつたステルニイの新曲の發表演奏會に費してゐる。人々はその新作曲をきいて剽竊と思ふが、何人の作曲であるか知る由もない。そしてステルニイが成功にほこりながら、伯爵夫人の馬車に乘つて去る途上、酒に醉ひしれてやつれ果てたゲザに出つくわすのである。第三回からゲザの生立が語られ、十七回にいたつて戀人は自殺し、その自殺の原因がステルニイの邪しまな戀にあることが明かにされる。そして十八回から前にかへつて、第二回の演奏會がはじまり、ゲザはそれをきいて自分の作曲であることを知るのである。

このプロットの表現を、もつとも單純なそれと比べるならば、その單純さを內包しながら變化進步してゐることはあきらかである。列車の例にならふなら、大阪から神戸までを語つてから、ふりかへつて東京の出發から大阪までを語りつゞけ、次いで神戸から下關への結末へいそぐといふ仕組である。

こゝで讀者の注意を促したいことは、表現されたプロットの形の均整である。前に建築の骨組みに例をとつたが、均整のとれない、歪な、不安定な骨組みでは、その藝術も歪な醜いものとならざるを得ない。これはその題材、作品のねらひどころ、その長短、その他によつてそれ〳〵異るが、「埋木」に於ては十五回分を前後それ〳〵二回分ではさんでゐる點、しかも結末の二回分が冒頭の二回分より約三倍の枚數をとつてゐる

點、建築の均整とはちがつた流動的な散文藝術の特質と妙味をつたへてゐる。しかしてこのプロットの均整は直ちにその作品の氣品上下にも關るものであることも忘れてはならない。その意味でよく均整をとゝのへた日本の作家をあげるなら、夏目漱石、森鷗外、志賀直哉、芥川龍之介等がそれである。

「埋木」にみるプロットの表現は今日に於ても主としてリアリズムの小說にみられるもので、第一のものとならんで文章構成上の原則と言つてよからう、が原則はそれのみではない。たとへば結末の下關を一應語つて、次いで東京、名古屋、京都、大阪と順次に表現するものも、單純な原則の一つとみられるし、(探偵小說にはこの例が多い。早川雪洲お得意の「天晴れウォング」の芝居などがそれだ。)また、トルストイの「復活」にみるやうに、名古屋を語つてから一應東京へひつかへし、ついで京都、大阪、神戶で了つてゐるのも、原則の一つと言つてよからう。

かうしたリアリズムによる原則は、多く短篇作品にみる分業の上にも倘見出すことができる。こゝに言ふ分業とは、東京から下關までをかくことなしに、たんに東京だけをきりはなしてかくことを意味するもので少年時代、靑年時代とわかつこともできるし、戀愛を主としたもの、結婚を主としたもの、その他無數のものにわかつことができる。

かうした分業上のプロットの表現から考へても、十九世紀にみるものはすこぶる單純である。たとへばゴーゴリの短篇　昔氣質の地主たち」をとつても判るやうに、食ふにこまらない地主の老夫婦の日常生活を坦々と敍しながら、妻の單純な死亡によつてきり離れた魂のむなしさと、妻の魂へ呼ばれて行くもののあはれを、新らしさをこのまぬ作者の偏愛的な地主主義をもつて書かれてゐる。こゝに見るプロットの表現は、隨筆に似かよつたありのまゝをありのまゝにかくと言ふ、流水に似た單純さを示してゐる。

同じく十九世紀の作家でも、やゝかはつたところでエドガー・アラン・ポウの作品をとりあげて考へてみよう。たとへば經濟的な小説として著名な「黒猫」だが、

まづ、作者は、この物語りの奇怪で飾氣のないことを一言冒頭にのべてから話をすゝめる。ついで幼時の柔和で情け深い性質、わけても動物が好きだつたこと、結婚してからもかはりなかつたが、暴飲の祟りで性格が一變して動物をせめぬくやうになる。そして飼つてゐた黒猫の眼をえぐりとり、しまひに縊り殺す。この日に火事にあつて資財をことごとく失ふ。塗立ての白壁に彫まれてゐる猫の姿。（こゝまで八枚位）

ある夜下等な魔窟で瓜二つの黒猫をみつけ出す、片眼がない。亭主はそいつをまるで知らないといふ。なついて家に居つくやうになると妻が溺愛する。黒猫だが白毛の斑點がある。それが絞首臺の形にみえて、恐怖と憎惡がます。古い建物の穴倉へついてきた猫を斧で殺さうとして、邪魔立てした妻を殺してしまふ。その死骸を穴倉の壁にぬりこめる。同時に猫も姿を消してしまふ。四日目に警官の一隊が家宅捜索をする。穴倉へ下りて行く。男が建物の自慢から壁をたゝいたとき、その墓場から怪しい聲がきこえてくるのである。子供のすゝり泣きから、次第に號泣へ、……妻の死體の頭の上に、眞赤な口をひらき、炎と光る一つ眼の猫が坐つてゐたのだ。（こゝまで十三四枚）

生きてゐる猫を一緒に壁へぬりこむのはをかしいぢやないかなどゝ、愚問を發しちやいけない。この最後の非現實がこの作の重點であり、こゝに到つて讀者をあつと言はせて飲みこむばかりか、プロットの一切をのみこんでしまふのだ。これはまた探偵小説のプロットの表現として單純な原則の一つだが、作品があまり

に見事な出來榮えなので、その原則さへ見失ひがちである。普通の山登りのつもりで、阿蘇山へ原則どほり登つたのだが、噴火口をみておどろきのあまり、眼がくらんで何もかも忘れると同じで、作品分業上に於ける單純な原則の一つである。

流行の絆纒といふこともあるから、同じく十九世紀の作家、バルザックの作品を考へてみてもよいが、彼の長篇、短篇を問はず、そのプロットの仕組みはすこぶる自然で單純である。以上あげた原則の何れかに必ずあてはまつてゐるとみて間違ひない。たゞその作品に依り原則を內包しながら、多岐多樣に變化してゐるにすぎない。

最も傑作とされる「ウージェニイ・グランデ」にしろ、金のために生きてゐる貪慾な親爺が金と心中するまでの過程を、すばらしい筆力で藝術化してゐるのであつて、娘の戀愛も主要なプロット構成の一つとなつてはゐるが、プロットの發展、構成を內包する表現に於ては頗る單純で、原則の健全性を正統に守りつゞけてゐると言ふことができる。

以上とくやうに十九世紀時代のリアリズムに準據するところの多くの作品にみるプロットの表現の特徵は單純な原則によるか、その原則を內包しながら健全な發達をしてきたといふことである。この點、今日バルザックを――ゴーゴリをリアリズムの見地から再認識しようとする日本文壇の努力は決して無意味ではないが、そのことを歷史的發展性に於て、社會的全體性に於て理解しなければ甚だ無意義と言つてよからう。

この健全性はトルストイ、ゴーリキー、ロマン・ロラン、アナトール・フランス等を頂上として次第に後退しくづれかけてきてゐることを見のがすことができない。日本で言へば菊池寬、芥川龍之介等の新思潮派、武者小路實篤、志賀直哉等の白樺派を頂點として後退し崩れかゝつたとみることができる。その後退の完璧

さをチエホフ、シユニツツラア、ジイド等にみることができる――谷崎潤一郎の春琴抄もその一つに數へることができよう。

その後の表現主義と言ひ、ダダ、シュウルリアリズム、新心理主義、日本の新感覺派からモダニズムと言ひ、ことごとく崩れ行く藝術運動のあらはれであつて、それはまた必然に資本主義の行詰りと恐怖を反映するところの社會的産物である。この十九世紀から二十世紀に到る文學運動の健康性を揚棄啓承するものは、今のところプロレタリア文學より考へられない。

2

この原則上の説明は小説より戯曲の方が遙かに容易である。なぜなら、戯曲は時間と空間に制限される性質上、生活がより集約されながら臺詞によつて傳へられるため、音樂的律動に富むものである。否、この劇的律動こそ戯曲の生命とも言ふべきものであつて、プロットの表現に於ても、この律動に則るところの原則を、音樂に於ける音譜のそれのやうに示すことも決してむづかしくない。

たとへば築地小劇場第一回の旗上興業に選まれたエミイル・マゾオの「休み日」をとつてみよう。この作品の筋をざつと言つてみると、

かつてはボオイと掃除人であつた二人の昔馴染みが、一人は今でも掃除夫をしてゐるに反して、一方は株券の利喰ひで病的に肥え太りながら田舍の別莊にくらしてゐる。そこへ貧しい友人の方が久方ぶりに遊びにくる――ところから幕があくのだ。

主人のムウトンさんと近所の人とが二人の――ムウトンとトリュシャアルとの――過去の友情について語り合ふ。女中が出てきて、客人の禮儀の知らないのと、大食ひと、朝寢坊と大きな鼾を非難する。ムウトンは（それで好いさ）と抑へつけるが、これからのます、酒のことになるとケチ〳〵して白葡萄酒をあまり出したがらない。

トリュシャアルが起きてくる。午後の四時半、食べながらムウトンが肥え太つて顏色が惡いと言ふ。それがムウトンには氣にくはない。白か赤か、と又してもケチ〳〵して赤にきめてしまふ。トリュシャアルは白がいゝんだが、（アルコール分が少ないので）ムウトンの樣子で赤にするといふ、ムウトン御機嫌がよくなる。口がすべつてゐるうちに白になる。といふ話から二人の思ひ出。またも肥え太つたムウトンは自分の死ぬときの會葬のことなぞ變な調子で語り出す。トリュシャアルの答へは（その、なんだ……ひどく肥つたもんだと思ふよ）

ムウトンは散歩に出て行く。その留守に、客人から、汽車賃をつくるために二日間何も食べなかつたことをきかされて女中はほろりとする。お互ひの貧乏話。ムウトンが歸つてくると、客人は女中に祝儀をやりたさに一フランくれといふ。ムウトンは現金なんぞないと言ひながら、しまひに財布から二フラン出してやる。あとから一スウ、時計の衣兜に手をつつこんでもう一つ銅貨……客人はもつとゐたいんだが、主人の方はかゝりをおそれて歸りをせきたてる……主人が着替へに去つたとき、汽車の汽笛、客人はムウトンに招待されたとき、うれしさのあまり、かうもあらうかと空想して書いた手紙をおいて、あはてゝ去つてしまふ。主人がこの手紙を讀むところ、この手紙の内容が、二人がすごした生活とことごとくちがつてゐる點――たとへば朝早くおきて二人で散歩したとか、別れの際に（お前は汽車が出るまで、おれの車の

前に立つてゐてくれた、やがて、お前はハンケチを振つた）――この芝居のやゝと言ふことができる。



この戯曲のもつプロットの顫律を線に示すなら、〈A〉とならう。これは戯曲に於けるプロットの發展、構成、表現の一つの單純な原則であつて、菊池寛の「時の氏神」、岸田國士の「驟雨」、武者小路實篤の「ある日の一休」等多少の相違はあつてもこの部に屬するものとみて間違ひない。

〈B〉にみる顫律も、しば〳〵見うけられる原則の一つである。卑近な例をとると、幕があくと喧嘩が始まつてゐるといふ風な書き方で、長谷川伸の芝居によくみられる手であるが、敢て喧嘩でなくとも、問題の重點へすぐ飛びこんで行くとか、異狀な動作から次第にプロットを展開して行くといふ風なやり方で幕があくと女が泣いてゐるとか、殺人が行はれてゐるとか、泥棒がはいつてゐるとか、兎に角常態ではないのである。

たとへば往來の眞中で妻君が「腰卷」をおとしたことから事件がまきおこるカアル・シュテルンハイムの「ホーゼ」などがそれで、幕があくとこの重點へすぐとびこんでゐる。

テオバルド。おれはもう氣が違ひさうだ。
ルイゼ。ステッキをお置きなさいつてば。
テオバルド。（女を打つ）隣り近所から、この界隈一めんのものわらひになつたんだぞ、マスケの奥さんが

腰巻を落つことしたつてな。

ルイゼ。あ痛た！　まあ！

テオバルド。往來のまん眞ン中でだ、王様のお眼の前もおんなじぢやないか、おれは、たゞの小役人なんだぞ。

ルイゼ。（叫ぶ）澤山よう。

テオバルド。出かけに紐を結ぶとか、釦を掛けるとかする暇もなかつたのか？　お前の身體の中にあるものは、自墮落に、夢に、妄想だ、それが、外部に現はれるから、身仕舞が惡いんだ、用心が足りないんだ。

かうした韻律形の戲曲はどちらかと言ふと喜劇に多いやうである。チエホフの「熊」なぞその好例で、小生作の「牝雞」、「盜電」等の喜劇もその形律に屬する。喜劇でないものでは、武者小路實篤の「一日の素戔嗚尊」なぞが今記憶にのこつてゐる。

以上プロットの表現に於ける單純な原則をあげたのであるが、原則はあくまで原則でそこに幾多の變化のあることを忘れてはならない。が、變化には必ずや原則が内包されてこそ、變化の成功があることも忘れてはならない。

最後にかういふことをつけ加へよう。

（創造をよくするものは、よく覺えて忘れるものである）

プロットの發展——深田久彌

僕の擔當はプロットの「發展」だが、既に諸君は前項目諸講師の講座によつて、プロットとはいかなるものかといふ事は大體了解されたことと思ふ。いや、おそらく諸君は改めて僕の說明を俟たずとも、既にプロットの發展といふことも察しられたに相違ない。そこで僕は理窟めいたことは凡て拔きにして、ただ僕が作家として小說の筋を進めてゆく上の經驗をお話することだけに止めておく。一體に僕は身邊雜記的な私小說はあまり書かず、かなり筋のある小說を書いてきたので、僕の若い經驗談も若し何かの御參考になれば幸甚に思ふ。思ひついたことを思ひついたままに書いてゆくのだから、重複順逆はあらうが、そこは大目に見ていただいて、宜しく諸君の御賢察を得たいものである。

一般に小說といつてもたくさん種類があつて、文學者はこれを色々な風に分類してゐる。その分類の一つに私小說と本格小說といふ分け方がある。もともと根本的な詮索になれば私小說も本格小說も判然した區別はないことにならうが、通常取材の上からいつてわが文壇ではこの二つに分ける慣はしがある。私小說は大體身邊に起つた出來事の叙述だから（尤もその中には幾分か假構を交へる人もあるが）、これはプロットの發展といふことには左程頭を惱ますことはない。事實の發展が卽ちプロットの發展になるからである。つまり事實の發展を整理しさへすればよい。ところが本格小說になると、筋を自分で案出しなければならぬ。尤も

どんな本格小說でも何かある事實か記錄か或は自分の經驗を根柢にするには違ひないが、大體は全く作者の空想力に據るものと見て差支へない。從つてプロットの發展といふことが問題になるのは、主としてこの本格小說に於てであらうと思はれる。

本格小說の書き方としては、先づ或る主題（テエマ）をつかみそれに關して筋を立てる。これには或る事實を借りることもあるが、決してその事實に捕はれることなく、むしろその事實にヒントを得て自分の腦裡に一世間一事件を作りあげるといつた風である。これが私小說と違ふ點で、私小說は事實に空想力を近寄せるのだが、本格小說は空想力に事實の方を近寄せるのである。ワイルドの有名な言葉「自然は藝術を模倣する」といふのはこの意味であらうと思はれる。

扨て筋を立ててから書きにかかつても、決して筋通り進むものではない。途中で色々なことに氣がついたり、もつと自然な筋が思ひついたりして、豫定の筋を變更して他に進む場合も珍しくはない。これが僕に課せられた「プロットの發展」とでも申すべきものであらう。短篇ならばあらかじめ決めた通りの筋通り行くこともあるが、長篇になると仲々さうは行かぬ。大體のことだけを決めておいて、あとは感興の赴くままに筋を運ぶといふことが多い。そしてその方が却て始め決めた筋よりも自然な無理のない發展をするものである。

ついてはこれから僕は、大多數の諸君に最も親しみ深い漱石の書いたものを借用しながら、幾枚かの紙數を費すことにしよう。文中若し頁數などを指摘したら、それらは凡て普及版の漱石全集に仍るものと御承知願ひたい。

漱石の「彼岸過迄」といふ小說の題は、元日から始めて彼岸過迄書く豫定だから單にさう名づけたに過ぎない、と作者自らが言つてゐる。おそらく漱石自身この小說を書始める時には判然とした筋は立つてゐなか

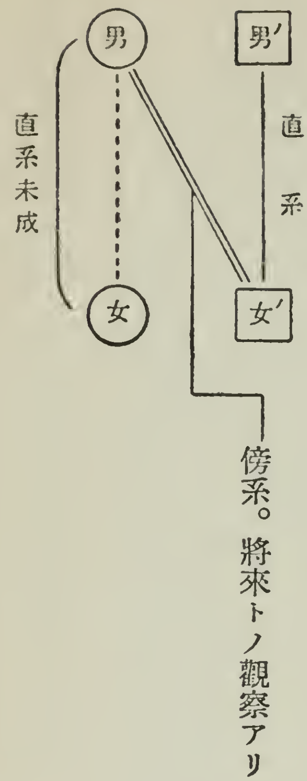
つたのであらう。だからその序文の中にも言つてゐる——

……（前略）けれども小說は建築家の圖面とは違つて、いくら下手でも活動と發展を含まない譯には行かないので、たとひ自分が作るとは云ひながら、自分の計畫通りに進行しかねる場合がよく起つて來るのは、普通の實世間に於て吾々の企てが意外の障害を受けて豫期の如くに纒まらないのと一般である（後略）……

私小說家の多いわが文壇で漱石などは稀に見る本格小說家の一人だが、それだけに筋の發展といふことには殊に頭を惱ましたことであらう。この序文で見るといかにも行きあたりばつたりに筆を進めたやうに取れるかも知れぬが決してさうではなく、書く前に愼重な計畫を立ててゐたことは、彼の日記及斷片などを見ればよくわかる。今その一例を示すと、例へば彼はある小說を書く前に次のやうに設計してゐる。

（一）三男一女

（二）



男′女′ノ前ニテ女ニ男をすゝむ。其時女′ノ男′に對する批評（恥ヲカヽセタといふ。嫉妬及び豫防線といふ）男の公言する所（全く女と男のため）

（三）母の子他國で情婦（若くは妻）を作る。死。女母を尋ね來る。母亡子の記念の爲め女を愛惜す。しばらくして女ある男を愛す。これを母に打ち明ける（其援助を受ける確信ありて）母大に怒る。亡子に貞ナラザル女を愛スル事能ハザル心理（全集、第十七卷、三一一頁）

これはほんの一例で、全集のこの卷の中にはかういふプロット設計圖がいくつも見あたる。尤もこれ位の事はどんな作家でもすることかも知れぬ。芥川龍之介全集別册に收められた彼の手帖を見ても、やはり彼も恩師漱石を眞似てかういふ風な計畫を書殘してゐる。

あらかじめかういふ計畫を立てながら、その通り行かぬことは漱石自身も言つてる通りである。そこでプロットの發展といふことになる。僕なども小說を書いてゐるうちに思はぬ所に筋が進展してゆき、しめくりに困惑することがよくある。一體筆が鈍つた時はきつと筋の發展が行きづまつた時で、かういふ時が作家にとつては一番苦しい。うんうん呻吟しながら一日に二三枚しか進行しないこともある。しかしこの呻吟も決して無駄ではないので、その間に頭の中では樣々に筋をたてては壞し、たてては壞ししてゐるのである。そしてその樣々に立てた筋の中から一番ピッタリとした無理のない自然な筋を選びだすのである。一旦筋がきまるとそれからは又氣味よく筆が進み出す。小說とはかういふ過程の循環といつてよい。

この間の事情については、嘗て僕は「文學上の創造」といふ文章の中で書いたことがあるが、その一節を稍々文句をかへてここに繰返すことを許していただきたい。

ある時のことだが、僕は或るテエマを得たので、それを小說に仕上げようとして何日間か努力してゐた。夜每々々机に向つて二三時間を過し、色々筋を練つたがどうもうまい工合にゆかなかつた。ある夜僕は濃い

コーヒーを多量に飲んだので床に就いても眠ることが出來なかつた。すると計畫してゐる小說についての幾多の考へ（筋）が群り起つて、互に衝突しあひ、そのうちのある考へと考へとが相密着して、謂はば安定な組合せ（筋）を作るが如くに感ぜられた。卽ち、僕の小說の主人公は一人の放浪者の仲立によつて或る女と交りを結ぶやうになるのだが、この放浪者が後にどういふ役割を果すやうになるかその筋が大體きまらぬうちは、この男を如何なる男に仕立てていいかわからなかつたのだ。ところがこの眠られぬ夜の思案によつて、ふと僕はそのプロットに關する啓示を得ることが出來た。朝になつて僕は昨夜考へついた筋を思案し直し、それがよいと認めたので早速この作品の最初の二章を骨を折らずにノートに書流した。

　ところで、この主人公がどこでどういふ風にこの放浪者と機緣を結ぶやうに筋を運ぶか、それが又問題として殘つた。僕は色々なプロットを考へてみたが、どれも氣に入らなかつた。

　その頃僕は或る用件で毎日鎌倉から東京に通つてゐた。僕はその用件の忙しさのため暫くその小說の仕事のことは忘れてゐた。ところが或る日、鎌倉驛のプラットホームの階段に足をかけた時、それまでさういふ考への起る準備となるやうな事を何も考へてゐなかつたのに、突然この小說の主人公が放浪者と近づきになる場面の啓示を得た。主人公と放浪者とがプラットホームで遭遇し、「君は乘車券を持たずに旅行したこと請合ひですねー」といふ言葉を切掛として近づきにさせるのだ。（註。この構想はジイドの「貨幣僞造者の日記」より借る）さういふ考へが浮んできた。電車の中で僕は友人に出逢つて雜談を始めたため、この考へはそれ以上進められなかつたが、夜になつて家へ歸ると再びこの考へを取上げて思案し直し、それから色々な筋を引出してこの小說の進捗を得た。僕は更に二章をノートに書上げた。

　つづいて又困難な所へ來るとどうも巧く行かないので、いつも氣を腐らせて海岸を散歩したり、友人を訪

ねたりしたが、さういふ時全然別のことを考へてゐるのに、ふと小說のプロットに關する啓示が、いつもと同じ突然さ、直接な確實さをもつて浮んでくるのであつた。

家に歸つて僕はその啓示の結果を考へ直し、更にそれから得られる結果を引出した。かうして僕は次第に小說を進めて行つた。そして凡ての部分がノートに滯つた時、僕は樂々と仕上げの小說を書上げた。凡てプロットの發展は右の樣な次第で進んでゆくものだとおもふ。決して最初の思ふ通り行かず、その折々の最もよい條件の下に進捗するものである。それでこそ無理のない自然な筋の運びとなるのであらう。

前に僕が註として名前をあげたアンドレ・ジイドの「貨幣贋造者の日記」、これは彼の長篇小說「貨幣贋造者」の制作過程及び研究を記載した日記風な手帖であるが、讀んで實に面白い本である。誰も未だ自分の小說についての樂屋裏をこんなに委しく書いて發表した人はないだらう。それだけにジイドの小說の進め方なども判つて興味が深い。今そのうちから僕等の問題である「プロットの發展」に關すると思はれる部分をいくつか探し出してみよう。僕の口下手なおしやべりよりも得るところが多からう。

私は別に、小說の筋(あれやこれやと考へ出される數々の筋の一つ)の主要な骨組だけを未完成ながら書いてゐる。作中の人物は、彼等が洗禮を受けて始めて確固たる存在をなすのだ。(ジイド「續文藝評論」芝書店版、七頁)

嘗て全く經驗したことのない程に酷い喪神狀態の一日。天候の故か、氣候の具合か、どうも分らない。あれやこれやと仕事に手を着けて見る。簡單な手紙も書けない。讀書しても解らない。ピアノの前に座つてみたが簡單な音階すら正しく彈けない。がつかりして、これを切拔けるつもりで、床の上に横になつて

みたものの眠ることさへ出來ない。

あべこべに、床に這入つたら意識がはつきりして、一日中何もしなかつたのが氣に懸つて來たので、夜半までブラウニングの「沙漠の死」を繙く。巨細の事實は頭からどしどし拔けて行つてしまふが、まるで强い酒のやうに私の腦髓を醱酵させてしまひさうな書物だ。その一節をラフカディオ（この小說の主人公）のために、何か役立つこともあらうと書留めておく。（同書、一〇――一一頁）

かういふ喪神狀態の日はよく作家を見舞ふものだ。殊に筋が行詰つてニッチもサッチも行かなくなると、全く何をしても頭にも這入らねば手にも着かぬ。かういふ時には何か書物を讀むことだ。思はぬ方面からヒョッと曙光が差してくることがある。

…（前略）さうかといつて、又、私は小說の筋が技巧に走るのは避けたいと思ふ。ともあれ總ての事件をラフカディオとは何の係りもなく、謂はば彼が何も識らずに過ごして行けるやうに纒めなければならぬ。私は餘りに靈感を期待し過ぎるが、これは硏鑽に硏鑽を重ねた揚句の所産たるべきものである。私とても一の問題が不測の思付きに依て解決されることのあるのは充分承知してゐるが、これとてもその問題を永い間究めた上で始めて得らるるものである。（同書一四頁）

即ちプロットは屢々不測の思付きによつて發展する。しかしそれが決して根のない所から生れるのではなく、色々あれやこれやと思案した末に、ふと思ひがけもなく思ひつくのである。何も頭を勞することなく靈感を期待するのは、種を播かぬ畑から麥の生えてくるのを待つやうなものである。

寔に奇妙な話だが、私の小説は事件が前後して、逆に進展してゆく。といふのは、先に起つた事柄をあれも云はねばならなかつた、これも云はねばならなかつた、と後になつて始終氣がつくからだ。

斯ういふ具合に小説は前後の順序を踏んで章を重ねるのでは決してなく、始めの中は小説の冒頭に置かねばならぬと考へた章をどしどし小説の內部に押込んでしまうのだ。（同書六一―六二頁）

最も主要な人物は餘り前面に――尠くとも過早に――引出してはならぬ。努めて、後尾に控へしめ、出場を待たせる位にせねばならぬ。斯うもあらうといふ彼等の姿を讀者に想像させるやうにするのだ。之に對して挿話の補役は明確に描叙し力强く表現するのだ。主役を凌駕して補役の姿を先頭に引出すのだ。（同書六二頁）

プロットの發展といふことには直接關係はないが、かういふ技巧もちやんと心得て筋を進展させて行くべきであらう。ただありのままを時間的に並べるのが小說ではない。最も讀者に効果的に、前後の事件を逆に語つたり、主役と補役とに對する光線のあて方などに留意して、筋を進めるべきである。

ベルナール。彼の性格はこれからどう變化することやら。初めは完く奔逸、止まるところを知らぬ體であつた。それが小說の進展に從ひ、度累なる情事に依て、愼み深くなり自制されてゆく。戀愛每、情愛每に彼は獻身の情、犧牲の精神を喚び醒す。當初は彼も此の性向を歎くが、軈て、彼の行爲の限界は、斯く自制を得て始めて定まるものだといふことを悟る。（同書六八頁）

始め小説を書き出す時にはその中に出てくる人物についてぼんやりは考へてゐても判然とした性格は決めてゐないが、小説の筋が進行するにつれて段々とその性格をはつきり規定してゆく事がよくある。これは頭の中で考へてゐる時はその人物についてぼんやりした影像しか持つてゐないのだが、その人物が一旦小説の筋にまき込まれて、色々の人と接觸し、事件に遭遇してくると、必然にその性格をはつきりさせて行かねばならぬからだ。横光利一氏の「書翰」といふ小説は矢張り氏の長篇「花花」の創作感想を述べたものだが、(尤もジイドの「貨幣贋造者の日記」の「貨幣贋造者」に對する關係とは大ぶん趣を異にするが、それを讀んでみても、プロットの發展といふことについて色々敎へられることがある。例へば今問題にした性格のことについても、氏の「書翰」の中に次のやうな言葉がある。

私は伊室の性格については、ひとつなるだけ考へないで進行させてみやうかと思ひました。何ぜかといひますと、性格といふものは考へても分るものではなく、そのときどきに、その刹那々々に、その顏面と一緒になつて動く心理的動搖の振幅度合の强弱をいふにすぎないからであります。それゆゑ性格といふものについては考へない方が、却つて性格的なものに一層肉迫する結果になりさうに思へてなりませんでした。もつとも、性格といふものは一人でゐる場合の人間にはありません。二人もしくは幾人かの人物が出て來て始めて動き出し、また意義をもつて來るものですから、私は一見伊室の性格とはおよそ正反對に對立したかのやうな、その實、そんなにも變りのない同年配の友人の木谷を出して來て、二人を進行移動させてみる考へになりました。

横光利一氏はわが文壇では珍しく私小説を書かず常に筋のある本格小説を書いて居るだけに、プロットの發展といふことに關しても仲々頭を使つてゐる。單に筋の發展とはいへ、その發展のさせ方の中にその作家の人生觀や誠意を見ることが出來るものである。どんな突然事を發展させても凡作家は凡作家であり、どんな不貞の筋を進展させても誠意ある作家は誠意ある作家である。筋の發展の不用意な所におのづからその本領が見えるものである。僕は誠意ある作家横光利一氏の「書翰」の最後の一節をここに引用してこの稿を終らう。

（前略） 彼（伊室）は早速その日の汽車で八重子の實家へゆき、彼女の親たちに手をついて八重子を貰ひ受けやうと思つて準備をしました。さうしますと、そこへ夏子が恒子の吉報を持つてきたのでありますから、この際伊室を再び動搖さすことはまことに作者としては氣の毒のいたりであります。けれども、動搖するならば何としても仕方がありません。私は思ひ切つてまた伊室を恒子の方へたぢたぢと一二歩させてみましたが、一瞬、たうとうぐつと伊室を八重子の方へひつくり返してしまひましたのは、これは伊室のまことの心でせうかそれとも私の心でせうか、私にも今はここだけは分らないのであります。けれども、私はここで伊室を八重子の方へ向けるやうな常識的な手段を敢て用ひましたのは、もつとも危險な常識を毒藥のやうに有効に使つてみたくてならなかつたからに他なりません。何事も常識を避けるといふことは、これはこのごろの一つの常識であります。私はやむにやまれずちよつぴり危い藝當をしたのであります。しかし、これをも避けよといふ聲は、私の藝當よりも一層危い藝當かもしれないと思ひますが、あなたもここを充分私と一緒に考へて下さればまことに幸甚と存じます。何ぜなら、伊室をこの場合八重子と結婚さ

せないためには、自然はいかなる不意打ちを喰はせるものか私にはもう早や洞察することが不可能だからであります。

☆手法と表現

文字と表現

北園克衞

文學に於て文字を使用する態度を次ぎのやうな二つの傾向に分類することが出來る。

1　文字を文學的表現の手段として取扱ふもの。

2　文字それ自身の藝術的効果をあげるために文字を取扱ふもの。

（1）の傾向は、古來すべての作家が傳統的に持つて居た態度で、今日の作家の大部分の態度も亦これである。然し乍ら過去の作家は文字の聽覺的な効果に對して敏感であつたのに對して今日の作家は比較的に視覺的な方面を重大に考へてゐる。これは過去の文學の多くが朗讀されたり、朗吟されたり演技される目的の下に書かれたのに反して、今日の文學は殆んど讀まれる爲めに書かれるからであらう。

然し乍ら文字に對する根本的な態度はやはり文字を文學的表現の單なる手段として取扱つてゐるのであつて、その表現の目的を強調したり弱めたりするためにのみ文字への注意が拂はれるのは言ふまでもない。

例へば〈潑剌〉と書くのと〈ハツラツ〉と書くのとは全く同一の內容を持つてゐ乍らその場合に依つて効果は非常に異つて來る。〈悲しい〉と書くのと〈哀しい〉と書くのと〈カナシイ〉と書くのとは內容は變らないが視覺的には非常に効果が違ふ。然しどれが最も効果的であるかはその文字が使用される所に依つて違つて來るから簡單に言ふことが出來ない。これは外國語を使用する場合に於てもさうであつて、〈マドモアゼ

ル〉と書くと〈少女〉と言ふ感じにフランス的な色彩が加つて來る。また〈フロイライン〉と書くと一寸北歐的な空氣が感じられるが、〈セニョリイタ〉と書くとスペインの香ひがして來る。〈バアルレニヤ〉と書くとレニングラアドの步道を步いてゐる少女が思はれる。作家はその書かうとする少女の性格や體格をさうした一つの言葉で表はすことも出來るわけである。また外國語をそのまゝ挿入することに依つて新しい感じを出すことが出來る。〈mademoiselle〉と書くのと〈マドモアゼル〉と書くのと〈少女〉と書くのとは非常に違つた感じがする。

かつて建築家ワルタア・グロピウスがバウハウス（建築學校）からシリイズを出したことがあつたが、そのシリイズでは大文字を全部廢止して小文字ばかりで印刷されてゐた。このバウハウスのシリイズは、多くの貢獻をしたがその編輯術は未だに世界の新しい編輯術の上に君臨してゐる。太いインテル（線）を澤山に使ふ事などもこのバウハウスから來たものである。

しかしともあれ（1）の傾向は文字の效果の限度を文字の意味の世界に限るのが共通の態度である。

（2）の傾向は大體シムボリズム以後に現はれた新しい傾向でステアヌ・マラルメの詩集「アン・ク・ド・デ」などは先驅的な現はれである。テオフィル・ゴオチエやシャルル・ボオドレイルなどの詩人も文字に對して天才的な感覺を持つてゐたが、やはりまだ（1）のキャテゴリイに屬してゐたと見る方が安全かも知れない。しかしゴオチエの詩集「エモオ・ゼカメ」は貝細工や陶器で造つた風景のやうな光澤を持つやうに文字が選ばれてゐる。そしてボオドレイルの詩集「フル・ド・マル」は金屬と寶石の光線が怪しい薰りと熱氣を運んで來る。ともあれ文字それ自身の藝術的效果が注目されて來たのはシムボリズム以後と言へる。そして歐洲大戰が終りを告げるや新しい藝術運動が各國に蜂起した。イタリイの未來派、ドイツの表現派、フラン

スの立體派、そしてダダと構成派などは大きな運動であつたと言ふことが出來る。未來派の主將マリネッチに如何なる國にも屬さない文字で音響だけの詩を書いた。フランチュルコ・カンヂュルロは五線紙の上に怪しげな記號で詩を書いた。ブッチの自由語で書いた詩やネルソン・モルブルゴの詩などは立體派の詩人ギヨオム・アポリネイルのカリグラムと共通的なドクトリンの上に立つてゐる。だがカンヂュルロは統計表のやうに文字を取扱つたがモルブルゴは文字で街を描いた。それはアポリネイルが文字で時計や馬を描いたのと殆んど似通つてゐる。アポリネイルと同じ立體派の詩人でもマックス・ウヰバアなどは〈空、空、空、空、傾く帽子の上の空空空空空〉と言ふやうに書く。文字の方面から見ると立體派の詩人マックス・ジャコブなどの詩は（1）の方に屬してゐる。昔乍らの態度である。マックス・ウヰバアはまた（（パーレン）を澤山ならべて「夜の魚」と言ふ題をつけた。表現派の詩はグロテスクを重じ慘酷な詩を書いたが、立體派や未來派のやうに文字それ自身に對する新しいドクトリンを考へて居なかつたと思ふ。ダダの一群は文字の在來の使用法を全く否定した。新聞記事を切り拔いて一つの行と他の行との關係を全く無視した詩を造つた。アポリネイルはよく合作をやつたがAの書いた一行を全く知らせないでBが次ぎの行を書くと言ふ方法で、ツアラの方法に似たものであつた。アメリカ人でダダイストであつたエヅラ・パウンドは文字と文字との間の間隔を無くしてコンマもピリオドもない長い手紙風のものを書いた。これはアメリカの若い作家たちの作品にも發見出來るし、ゼイムス・ジョイスの「ユリシイズ」の中にも發見出來る。それは視覺的にも聽覺的にも非常に新しい感じを與へる。しかも（1）に於ての視覺的な或ひは聽覺的な態度から見ると遙かに積極的であり革命的である。ガアトルウド・スタインなどはどちらかと言ふと（1）の態度でしかない。春山行夫の「白イ少女」と云ふ詩は（1）の態度でインタアナショナルな試みであつたが。春山行夫や近藤東はカタカナで詩を書いたのは

(1)の方の態度と見る可きである。近藤東がカタカナで書いた詩の中に特殊な名詞だけをゴヂック(太字)で書いたのは特徴的である。かつて上田敏雄や僕が書いたフォルマリズムの詩などは(2)のドクトリンに立つたものである。ルイ・アラゴンの初期の詩集に同じ文字が二頁にぎつちり書いてあるのがあるが、これなども(2)の態度である。アラゴンの「ペイザン・ド・パリ」と言ふ本には新聞廣告やメニウのやうにいろんな字體を使つた詩が出てゐる。

文字をピアノの鍵のやうに使ふか、繪の具のやうに使ふかと言ふやうなことに依つて(1)と(2)の傾向を區別することが出來ると考へてはならない。(1)の傾向にも(2)の傾向にもそれぞれに二つの使用法がある。然し(1)と(2)の傾向はやはり明白に存在してゐる。そしてそれらの分類は紙面に現はれた狀態によつて形態的に分類するのが簡單で正確な方法である。從つてそれは文學的効果の問題と言ふよりか造型的効果の問題となる事を否む譯にはゆかない。或ひはこの問題は「文字の文學的効果と造型的効果」と言ふやうな命題の下に研究する方が一層明らかになる筈である。

言葉と表現——五十嵐 力

一

言にいへば耳にたやすしすくなくも
　心のうちに我がおもはなくに。　（萬葉集 十一卷）

しきしまのやまとの國は言靈の
　さきはふ國ぞまさきくありこそ。　（萬葉集 十三卷）

愛語能く廻天の力あることを學すべきなり。（正法眼藏）

我々の祖先は言葉を愛した、尊んだ、大事にした。その使ひこなしのむづかしさは果敢なき戀心を現はすことをも難んぜしめるけれども、生かして使つて、使ひ方その宜しきを得れば大天地を動かす力をも發揮するものと信じてゐた。それは右の歌群が證據立てるところである。言葉にいひ表はしてしまふと、人の耳に安つぽく聞えるのが情ない、私はそんなに少しばかり心の中に思つてゐるのではないのに。」これが第一の歌の意味で、言葉が甚深無量の愛情を現はし得ぬことを、ちれつたく思つたのである。「我が日の本の倭の國は

言葉に靈があり、魂があつて、この言葉の靈魂が美しく支配して居る國でありますぞ。眞心から發する一々の言葉が、その中に含まれた一々の意味を事實に現するといふ尊い國でありますぞ。私は今君の旅立を見送りつゝ、眞心をこめて「平安に幸福にましませ」と言揚します。君が行手の御平安御幸福は、もう少しの疑ひもありませぬぞ。」これが第二の歌の意味で、我が眞心より發する言葉が、そのまゝ事實に現することを信じたのである。人を愛して發する言葉は味方を睦ましくし、敵をも降伏させる。さし向つて發する愛しみの語は相手をにこ〳〵させ、知らぬ處で言ふ愛語は相手の肝魂を大歡喜に震盪させる。愛の言葉には天を廻らす力があることを知らねばならぬ。」これが道元禪師の法語の意味で、至誠の一語が全天地に瀰漫し浸透する力のあることを教へたのである。

　思想に根本の力のあることは勿論だが、思想を乘せて走り飛ぶ言葉には、言葉獨得の力がある。言葉でなければ現はせない力と味、畫や繪具や身振りではとても現はし得ない力と味とがある。のみならず、この言葉といふ魅力の機關を通過する間に、思想その物すら所有してはゐなかつたと思はれるやうな、いかにも特殊な味と力とが現はれて來る。此の言葉の力といふもの、言葉の活動の最高境といふものを、我々の先祖がこれほどまでに認めてくれたのは實に愉快なことであるが、おもふに言葉の思想を表現する趣には、大別して凡そ三つの種類があるであらう。

二

　三種の表現の第一は文字通りの表現、或は**文法的表現**ともいふべきものである。一通りの内容が平明に無難に現はされて、何の不足をも感ぜしめぬものである。五つの思想がはつきりと五つの言葉に現はされて、

特殊の餘情や曲折を思はせぬものである。三種の第二は修辭的表現ともいふべきものである。それには用語形式の姿態(しな)かたちに風情のあるものもあるであらう。わづかな言葉の中に豐富な思想を盛り、單純な形式の奥に複雜な內容を覗かせるものもあるであらう。或は思想と言葉との間に並行、對立、加除、撚絡、さまざまのあやを見せるものがあるであらう。とにかく言語使用の上にいろ〳〵の藝術的工夫が施されて、或は言葉その物のあやに見とれさせ、或は奥なる內容に興味を持たせる、風がはりな表現をいふのである。三種の第三は象徵的表現ともいふべきものである。これは深い、廣い、高い、大きい、複雜な內容を暗示する符牒として、ほんのわづかな言葉を使用するもので、廣くいへば第二の修辭的表現の中に含め得べきものではあるが、現はさるゝものと現はすものとの量の割合が餘りにかけ離れてゐる點に於いて別種とも見らるべきものである。

右の三種別のそれ〳〵に違ふ趣は、例へば「花が咲いた。」といへば、それだけの內容が何不足なく理解されるが、同時に他の何物をも與へぬといふ程度の文法的表現であるが、「花咲き、鳥啼く。」といへば、花鳥に關する二つの事が理解された上に、對偶に揃へられた句立の美しさが感ぜられるであらう。これを修辭的表現といふのである。また「柳は綠花は紅。」といへば、柳と花との色が理解され、對句の美が感ぜられる上に、更に複雜な意義と趣味と歷史とを持つた自然本位の人生觀が、この六字の一句に象徵されてゐることが感ぜられるであらう。これを象徵的表現と云ふのである。

三

言葉の世界の現象は凡て言語を媒介とする授受の神祕に基づくもので、一人の複雜微妙な心の地面の間か

ら萌え出でた、芽のやうな僅かな言葉が、同じ素養を持つた他人の心の地面に受け入れられ、その言葉を通して、一人の考へてゐるのと同じ思想が、不思議にも他の一人に想ひ浮かべられるやうになるのである。從つて、一見尋常平凡な文法的表現と思はれるやうな文章が、意外にも非常に深い複雜な意義と趣味とを含んでゐるといふやうな事があるであらう。例へば『源氏物語』の冒頭なる

いづれの御時にか・・・

の一句の如き、イギリスヱのーリ氏には「帝が何時の御方かは關する所でない」(he lived it matters not when)といふやうな淺明な意味に見え、或人には、先輩歌人なる伊勢の御の家集の最初にある

いづれのおほん時にかありけむ、大御息所と聞えける御局に、大和に親ありける人侍ひけり。

とあるのを踏まへた一種のアリュージョンで、伊勢が昔の事になぞらへて現在の我が身の上を歌つたのに倣つて、此の小說が古の事に託して現在の社會を寫す、といふ意圖の現はれであるとも見えるであらう。しかし、斯ういふのは暫らく除外例として、「花が咲いた、見に行かう。」、「豆腐屋の聲が聞える、おさんや早く出て呼べ。」

山路を登りながら考へた。

春琴、ほんたうの名は鵙屋琴、大阪道修町の藥種商の生れで、歿年は明治十九年十月十四日、墓は市內下寺町の淨土宗の某寺にある。

といふ類をば、先づ第一種の文法的表現と見るとして、さて第二種の修辭的表現といふのは、例へば『古事記』の天照大御神、天の窟戸入りの條に、

これによりて常夜往く。

といふ文がある。これは永久の夜がつゞいたといふので、つまり「夜」といふ者を擬人して、その夜といふ恐ろしい奴が、眞黑な姿をして、昨日、今日、明日、あさつて、來月、來年といつ迄ものツし〱と歩いて行くと云つたのであらう。卽ち若し之れを英譯するならば、"eternal night goes on とでもいふべき修辭のあやで、チャムブレーン氏が "owing to this, eternal night *prevailed*." と譯されたのは、此の大きな面白い味の大半を失つたものであると、私は考へてゐる。

或は芭蕉が俳文の

芭蕉はその葉廣うして琴を覆ふに足れり。或はなかば吹き折れて鳳鳥の尾をいたましめ、青扇破れて風を悲しむ。

の如き、もし文法的に事實だけを記すならば、芭蕉の葉は、幅一尺位、長さ六七尺、その廣い長い葉の秋風に吹き破られた有様は實にむごたらしいものである、といふのである。しかし是れだけでは何の味も無いのであるが、琴とか、鳳凰の尾羽とか、扇とかいふ、美しい、風流な、同時にいかにも自然で相應はしい譬喩の景物を添へたので、非常に美しく面白くなつたのである。

或は秀句、掛詞と云つて、一語に二義以上を絡み、半分以下の語量で倍以上の內容を傳へるといふ、洒落

れた慾の深い修辭がある。此の修辭を用ゐた文章は國文に殊に多く、普通は一語に二義をからむのを常として、學者の定義にもそんな風に書かれてゐるが、日本の秀句には極めて自然に美しく三義四義を絡んだのもある。例へば謠曲の「雨月（うげつ）」に、

老翁（おほぢ）と姥は走り寄り、琵琶琴よりも御袖を、たゞひけや〳〵横雲（よこぐも）の、夜はまだ深し浦の名の、明かして御立ち候へ。

といふ文句があるが、この「ひけや〳〵」は、御袖を引く、琵琶琴を彈く、横雲が棚びく、といふ三義を含んでゐるので、しかもそれが少しの無理もなく美しく絡み添へられてゐるのである。

この種の洒落の中で、皮肉の味としみ〴〵した悲哀の感とを與へるのは、同じ言葉を反對の意味に取らせるものである。此の春の議會に岡本事件といふ政友會の御家騒動があつて、某々二代議士が其のあふりを喰つて除名されたことがあつた。その頃、政友會の領袖連が寄合つた折に、或一人が、床次氏に向つて、

今夜の會は手打ちの會ですね。

と云ふと、床次氏は

いや、お手討ちの會だよ。

と云つて、一座がしんみりしたといふことである。同じ「手うち」といふ語が和解（なかなほり）、私刑といふ、すつかり違つた思ひ設けぬ意味に使ひ分けられ、秀句の洒落れた味はありながら、弄語のわざとらしい方面は全く忘

れられて、皮肉と人情との自然に絡んだ味に、聽く人をほろりとさせる。かういふところを見ると、言葉の表現力といふものには、容易に測り知られぬ所があるやうに思はれる。

四

かういふ味な修辭的表現が、古來の學者の調べた所によると、三百餘種からあるのであるが、もう一つ珍らしいのは、向うの詞でoxymoronといふ、意味の反對した二つの語を繫ぎ合はせるもので、それは例へば「おかげで風を引いたよ。」といふ如き、或は後日左團扇で樂をする爲めに、親切を盡くして藝能を仕込む事を「殘酷なる親切」といふ如き類である。いつか東京の市會議事堂で星亨が刺客に襲はれた時に、議員連中が皆周章狼狽して逃げ出したが、その中に唯だ一人、椅子に腰を掛けたまゝ居殘つたものがあつた。えらい落ちつき振りだと感心して、近づいて見ると、これは如何なこと、腰が拔けて立てないのであつた。當時の新聞が皮肉に之れを寫して、

泰然として腰を拔かした。

と書いたが、この簡短なる句は、「腰をぬかして動けなくなつた。」「その有樣は恰も悟を開いた者が微動だもせぬやうであつた。」の二義を簡潔に兼ね現はして、しかも其の上に此の二つの現はし得ざる、何とも云はれぬ皮肉好笑の味を持つてゐる。

言葉にはかやうにいろ〳〵の表現力がある。そして量に富み、質に富んで、その本部ともいふべきは、修辭的表現であるが、第三の象徴的表現といふのは、言葉を出來る限り緊縮して、恐ろしく豐富な複雜な内容

を暗示するものの謂ひである。但しこれは象徴派の文藝作品を指していふのではなく、たゞ切れ〳〵の文句或は小さく纏まつた文章の、斯ういふ傾向を持つたのをいふので、かういふ點から見ると、論語の「朋遠方より來たるあり、亦悦ばしからずや。」や、老子の「大道廢れて仁義あり。」などが、皆此の特色を有つてゐるであらう。國文の方で思ひ浮かぶまゝを擧げると、『源氏物語』にある歌の

目に近くうつればかはる世の中を
　行末遠くたのみけるかな。

や、謠曲「羽衣」の天女の詞なる、

いや疑ひは人間にあり、天に僞りなきものを。

や、同じく「角田川」の

人間憂への花ざかり……

などいふのが、此の種の趣きを見せてゐるものである。

五

「沈默は金なり」ともいふ。言語表現の極致は、沈默か、拈花微笑式の擧動表示か、或は少なくとも沈默に近き寡言、極度の壓搾緊縮を加へられたる象徴語にあるであらう。これについては今暫らく言はぬことに

する。

また思ふに、言葉の事を委しく說くには、自然に文字の問題に言ひ及ぼさねばならぬであらう。文字はもと言葉の符牒で、しやべればやがて消え去る音聲に耐久の形を與へたものではあるが、しかしながら、已に出來て見れば、文字と言葉思想との間には、切つても切れぬ微妙な關係が生じて來て、從つて文字を除外しては、言葉をも、思想をも完全に說明することが出來ないからである。思ふに、文章の美の極致は、立派な文章を名筆の文字に書き現はしたのを讀むところに實現せらるべきものであらう。更に慾をいふと、それを朗讀雄辯の名家に朗誦して貰ふところに實現せらるべきものであらう。紫式部や近松巢林子の書いた文章を、空海、道風、行成、千蔭の筆で書きあらはし、更に富樓那、デモスゼニスや我が團菊等が名調子で朗誦するのを聞く、――こゝに始めて言語表現の美が完成せらるべきものであると、私は常に思つて居ります。

感覺と表現——舟橋聖一

——主として新感覺主義への考察

一

「感覺と表現」なる課題を受けて、わたしは書棚の奥から、埃になつてゐる古い「文藝時代」や「文黨」や「辻馬車」などを出してみた。累積する同人雜誌の、幾たびかの大掃除にも、どうやら紙屑屋の手に渡るのをまぬかれて殘つたものゝ中から、かうして取出してみると、これも又貴重な歴史的文獻たることを失はぬとなるのだから、皮肉なものである。

「感覺的手法」を、意識的に用ひ出したのは、やはり何といつても「新感覺派」時代からといつてよいであらう。それまでは、かうした語彙は使はれてゐなかつたと思ふ。自然主義時代から、官能描寫といふやうなことは云はれたが、もとより、これと彼とは、著しくその內容を異にする。

古本となつた「文藝時代」について、「感覺と表現」の第一歩を探さうと思つて、あれこれとめくつてゐるうちに、わたしは脫線して、むかしながらの「文藝時代」の愛讀者と化してしまつた。わたしは、横光氏の「園」、中河氏の「刺繡された野菜」、今氏の「軍艦」、鈴木彦次郎氏「宗次郎は跛だ」などを再び讀んだ。そして稚拙な部分にも突き當つたが、當時の諸氏の新文學創造の烈々たる氣魄が迸り出てゐて、そこから潑

溂たる感動をうけるのであつた。

今、それらの中から、新感覺的表現と特色附けられた部分を拔萃してみよう。

(1) 彼は顏を上げた。太陽はぼやけながら灣の中へ浸り出した。ふと、彼は一度地の上を歩いてみたくなつた。もう長らく彼は天界のことを考へた。今一度、窓口の葉を落した枯枝をへし折つて、出てくる水々しい液を指さきに感じてみたい。だが、彼はベッドから降ると獵銃を取りあげた。銃身は掌の中でひやりとした。幻の中を逆樣に一羽の鳥が落ちて來た。テリアがひらりと巖頭を飛び越えた。

彼は銃口を太陽に向けて狙つてみた。太陽は銃口の先きで輝きながら、きり〳〵と廻轉した。一個の思意が光線と等速度をもつて太陽へ逆行した。一瞬二十萬年の倒逆の歷史が銃口の先端へ集合した。

（横光利一氏の「園」の一節）

（註）横光氏の文章は非常に變遷して、新感覺派時代と昨今の小說とはまるで違ふといふ論者もあるやうだが、わたしは、右に拔いた文章の中に、今日の横光氏の相貌を探ることは、そんなに困難だとは思はない。むしろ、氏は今日に於ても、素晴らしい新感覺派だ。ただ著しく知的に進み出してゐるのだ。

(2) 彼女は寢る時まで薄い桃色絹のストッキングを脫がない。しかし白いシーツの上に長々と寢そべりながら、この窮屈なストッキングを脫皮する。さうして蛇の腹のやうに輝く白い肢體をのばす。彼女は自分のきりゝとひきしまつた脛を眺める。

「貴方は何故、春信の畫いた女の足をほめるの。妾の足は文鳥の足のやうに綺麗ではないこと。」

彼女は柔い枕に顎を支へて、平つたくなつて寢ころんだ。怠けもの丶猫のやうな形をして煙草を呑んだ。彼女は美しく磨いた爪をながめてゐた。(中略)

彼女は細い綠色の睫毛の下から連翹色に燃える瞳を放射する。彼は涙の流れる赤い肉が感覺的にヒクヒクと動くのを眺めた。彼女はくるりとひつくり返つた。さうすると大輪の花のやうに見事な乳房が、ぶるん〳〵と狂ほしく悶えた。夜の彼女は蜜のやうに甘く息づく。彼は劇しく生命のこもつた、顫へるやうに動く、アルカリ性の芳香を放つ無果×を愛撫する。

……………………

彼女の薔薇色の内×はビク〳〵と痙攣した。彼女の火のやうな花×は凋んだ。×蕊は圓く紫色に膨れて蜜のやうな乳を×らした。彼は憔悴した。さうして女の聖い胎から新しい一つの芽が吹き出した。

(今東光氏の「内に開く薔薇窓」より)

(註) この×房の描寫は、自然主義時代及びその以後の平面的なものに對して、代ふるに構成的な感覺的な描寫をもつてしたのである。從て、單なる官能描寫に終つてはゐない。

(3) 薄の茂みの中から、赤い紐の目立つ笠をかぶつたお染の笑顔が浮き出る。

「芋洗ひに助けろよう」

堀を隔てゝ向ふに、ぎゆい〳〵、芋の肌をみがく、お染の赤い——指の附根のくぼみも、愛らしい厚い掌を見ながら、三平はふと、云つた。

「宗次郎はどうしたんぢやろ。おめえには何とか、云はねえのか。如何(なじよ)な氣なんだべな」

「――」

お染は目を伏せ、だまつて芋の鬚をむしつた。若い芋の辛味が目を刺す。

「おう、いずい」それをいゝしほに、お染は、はふり落ちる涙を手甲でふいた。

三平はお染から視線を外らした。女郎花が咲き、黄色い向ふの土堤。――その黄色が、目の内でぼやけてきて、三平はうつかり、手の内の芋を流れに落した。(鈴木彦次郎氏の「宗次郎は跛だ」より)

(註) 新感覺派は、必しも都會的感覺の表現ばかりだとはいへない。このやうな田園なり、農村なりの感覺的表現もあつたのである。昨今の農村文學が、プロレタリア文學か乃至は古風な自然主義的リアリズム小說に限られてゐるのは不思議な現象である。農村生活も田園描寫も、新しい角度から、新鮮なタッチで描くならば、この種の文學にも、もつと力强い前進がなされるのではなからうか。

(4) あ、障子にランプ！ 東洋の村なら、火の點く頃なのに、雪に脹らむ。遊園地。ゴブラン織の殷盛ではないか。墺國花柳病豫防婦人聯盟。赤と黑。ぶち拔き。宣傳ポスタアの前である。雪除け眼鏡。華の手袋。赤い長靴。バスク型帽子。芍藥色の襟卷。通りすがりの男と女に。躍起となつて。婦人連。日沒境に！ 花柳病と卍巴の雪合戰だ。(久野豐彥氏の「一九二〇年代の人間紛失」〈文藝時代第二卷第九號〉より)

(註) 當時の久野氏の文章は、新感覺派の更に尖銳分子として人びとを驚かした。しかしそれはウルトラ的な誤謬に陷つて、文學の新しい現實精神を等閑に附したゝめに、徒爾なる混亂と騷擾を招いた憾みもあつたのである。從つて久野氏はある意味で、新文學の貴い犧牲者になつたのではないか。

(5)　青。青。急行進。迫る。うろうろうろたへた私は彼女を。私の視覺は大きく見開かれた彼女の瞳孔に躓いた。それは湖水のやうに彼女を代表してゐた。それはまた嚴格な磁石であつた。私は痺れる爽快な吸引力を感じた。私の心臓はひらりと跳びこんだ。（藤澤桓夫氏の「青」から（同號））

（註）藤澤氏も新感覺派の若人として、當時は頗る囑望された人だつたが、プロ文學の擡頭によつて轉換した。そしてこのごろは逸脱派として更に別の方向へ向つたが、同氏の才能は、むしろこの新感覺派時代に最も旺盛に且つ絢爛たる彩色をふりまいて秀いでゐた。わたしはいまでもそのころの氏に深い敬意を感ずるが、この人は、横光氏とちがつて、最近作「仙人掌のやうに」「手術」などを讀むと、前の新感覺派ばりは、藥にしたくもないほどに、變つてしまつて、平板無味の退屈な筆致をつゞけてゐる。

(6)　**インターナショナル勞働者造型作品展覽會**の床は正午迄に、たつた一人の觀覽者の靴にも踏まれなかつた。

エッゲリングは精巧なる活動寫眞機を使つて、廻る黄色い圓をすばやく撮映してしまつた。

その時（正十二時）群集の中から何者かキャメラに向つてピストルを三發連續發射したものがあつた。

一彈はレンズに命中し更にエッゲリングの第三第四肋骨間を貫いた。

和蘭の紳商モンドリアン はサツと蒼くなつて首を引込めた。

忽ちあらゆる人間が腰掛を求めて走つた。

會陰！　會陰!!　會陰!!

といふ叫び聲が町中に滿ちた。

俺は知らないよ●
BARON
畜ー
BAROON
生ー
俺は知らないよ●

白紙の眞中の黒い正方形だー
黒い正方形の周圍の白い縁だ!
その黒い正方形が増大する。 増大する。
ガール
GAAL

君は駄目だと思ふか
成功しないと思ふか

こんろい
こんろい

ば・ば・ば・ば・ば・ば・ば

有史以前の兩棲動物イクシオザウルスの形に陣を整へたボタン無しの人人の軍勢が全市を併呑する勢で、

縱横に馳驅した。（村山知義氏の「或る戰」〈同號〉より）

（註） これは村山知義氏のマボゥ時代、乃ちダダイスト村山の時代の作品であり、新感覺派や表現派を更に一歩とび上つた、構成主義的な表現といはれた。ゲオルグ・カイゼルの「ユアナ」といふ表現主義の戲曲の演出に、チン醬の甕を用ひたのなども、この調子から出たものである。これは久野氏と同じく、新感覺的表現の手法の過剩に陷込み、混亂と騷擾を招いた。卽ち、村山氏に至ると感覺的表現とはいひ條、病的なもの又は廢頽的なものに導かれる危險があつた。また、こゝまで來ては「出鱈目」になる。この出鱈目だといふ印象をあたへたことが、感覺的表現の前途に頗る不安を生んだのだ。久野氏、村山氏に至つて感覺的表現は過剩の飛躍に陷つて、これが反動を招くことになつたのであらう。

二

當時、續出した新感覺派の評論について、今之を讀み直すのもなかなか興味がある。その驍將であつた片岡鐵兵氏の「新感覺派は斯く主張す」（文藝時代第二卷第七號）では

(1) 勿論新感覺派とても、客觀的眞實を認めるものではある。けれども、その客觀的眞實は瞬間の眞實である。さうして、その眞實から出發してその眞實に戾らないだけである。出發した瞬間の客觀的眞實と戾つた瞬間の客觀的眞實とは別の內容を持つのである。

これは明かに、從來のリアリズムとは別の方法である。從來のリアリズムが持つ尺度が固定的であり、靜止的であるに反して、これは不斷のリズムを存在の中に意識する者のみが認識する動的の尺度である。

従來の物の考へ方は、萬物を靜止的客體と見るが故に、固定し靜止した尺度を適用して滿足したのである。然しながら、私共は流動し、リズムを含蓄する尺度を用ゐやうと志す。で私はこの萬物は流動するといふ土臺石の上に立つのだ。さうすると、この世界は何と潑溂たる感覺的世界として我々の心を打つであらう。

（註）新しい動的な文學といふのがその主張の根本であり、その流動の姿を瞬間的眞實の中に把握するものは、新しい感覺の力によるより外はないといふ結論に達してゐるのである。

(2) 藝術の究極の殿宇が風流にあるといふ美學者は、もはやわれ〳〵の世界には必要がない。（中略）いかに文學は風流から隔絶しいかに科學的風流が人工の美となつて文學的効果を光暢しなければならないか、」といふ問題が、また一つの新しき課題となる。之が要するに、新感覺派の命題とならねばならぬ。

（横光利一氏の評論「客體への科學の浸蝕」第二卷第九號より）

（註）「機械」以後の氏の制作の中にも、この信條は貫かれてゐると、わたしは思ふ。道德・常識・凡庸、そして更に靜的なものに對して反逆した新感覺派は、この横光氏の風流否定論によつて、一層その概念を闡明したのであつた。

更に、新感覺論の最も要約的な評論としては、横光利一氏の「新感覺論」によるべきである。此は「書方草紙」の一九九頁にあるので、敢てこゝに引用はしないが、此の論文は非常にいゝものであつて、現代文學の研究者にとつても必讀の價値がある。氏は云ふ。『新感覺派の感覺的表徴とは、一言で云ふと、自然の外相を

剝奪し、物自體に躍りこむ主觀の直感的觸發物を云ふ』と。又『當時の未來派・立體派・表現派・グダイズム、象徴派、構成派、如實派のある一部、これらは總て自分は感覺派に屬するものとして認めてゐる』と。

要するに此ら新しい文學運動は、一言すると、自然の外相の再現を拒否し、客體へ躍りこむ主觀の直感的(瞬間的)觸發によるものであつた。此を感覺的表現と稱したのである。

此によつて考へると、當時の感覺主義とは、新しい主觀主義の立場に立つてゐたことがわかつてくる。主觀の直感的觸發が、この文學運動の中樞となつてゐたのである。こゝにこの流派の落込んでいつた陷穽があつたのだ。この主觀の直感的觸發が、更に知的な秩序を與へられることによつて、客觀主義の裏打ちが欲せらるべきであつたのである。

新感覺派は、從來の無批判な、平板なリアリズムへの反逆を宣することに於て、逞しい新時代の出發を敢行したのではあつたが、主觀主義への過剩は、混亂と搔擾を招いて、知的な統制と秩序を破り、やゝもすれば、出鱈目と誤解され易い客觀的破滅を導いたのであつた。

云ひかへれば、この新しい文學運動は、從來の如き自然の外相の安易なる再現に滿足しないで、客體へ躍りこむ主觀の直感的觸發によつたのではあつたが、當然、それが更に知的な統制と秩序を與へられることによつて、新しい客觀主義の勝利をうたふべきであつたのである。

三

しかし、かうした新感覺派の誤謬は、横光利一氏の「新感覺論」が既に指摘してゐるのである。たとへば氏は筆端鋭く「官能と新感覺」を區分してゐる。

氏は云ふ。『新感覺的表徴は少くとも悟性によつて內的直感のシンボライズされたものでなければならぬ』と。これは當時の新感覺派的風潮に對する鋭利な修正案といはねばならないが、新感覺派は此の批判によつて、秩序をもつ所か、惰性的にますます悟性の混亂へ走るばかりだつたので、結局、ダダイズム、デカタニズムの滅亡性と同一視せらるゝに至つたのである。

又、氏は、生活の感覺化を否定してゐる。そして『悟性活動をするのが人間で』といひ、また『生活の感覺化を生活の理性化へ展開すること』『或は『より高きを望む悟性に信賴し、より高遠な、より健康な生活への批判と創造とをそれらの人々に强ひるべきが、新しき生活の創造へわれわれを展開さすべき一つの確乎とした批判的善であるからだ』と主張してゐる。そして最後の斷案に於て、氏は次のやうにいつた。

『感覺のない文學は必然に滅びるにちがひない。だが、感覺のみにその重心を傾けた文學は今に滅びるにちがひない』

氏は、こゝで完全に新感覺派の錯亂と飛躍について語つてゐるのである。氏はこの感覺的氾濫に、知的な秩序を與へなければならないことを說いてゐるのだ。そして、

『認識活動の本態は感覺ではないからだ。だが、認識活動の觸發する資料は感覺である。感覺の消滅したが如き認識活動は、その自らなる力なき形式的法則性故に、忽ち文學活動に於ては壓倒されるにちがひない。何故なら感覺は要約すれば精神の爆發した形容であるからだ』

——この精神といふ曖昧な語彙に、悟性といふ字をあてはめると、もつとはつきりしてくると思ふ。蓋し、

氏の「新感覺論」の結論に於て、新感覺派は明かにその錯亂から救はれ、知的な統制と秩序を與へられた筈であるのに、實際的な文學運動としての新感覺派並びにその亞流は、この感覺的錯亂のますます自慰的發展のために、自らの墓穴へと急いでしまつたのである。

斯くして流派としての新感覺派は衰亡に瀕したが、しかし感覺的表現の生命が、こゝで斷ち切られたわけではなかつた。

後年に於ける横光氏は、自ら「寫實へ戻つてきた」といふ。だが、この場合、氏は新しい文學運動者としての敗北主義的な宣言だとは思はれない。

氏は寫實主義へ戻つたとはいひ條、此はたゞ、主觀主義の過剩から、客觀主義の裏打を欲求する意思に外ならぬ。又、ある論者は之を指して氏が詩的精神から散文精神に立ち返つたのだといふが、かうした見方はいはゞうがちすぎた云ひ方にすぎない。氏の熾烈な詩的精神は知的な統制を持ち出したのだ。氏の「上海」時代の寫實主義は、畢竟するに「過剩」なるものに對する清潔法に外ならない。この清潔法としてのリアリズム精神は、個人の文學精神、又、一時代の文學精神の過剩なるものに對する、強固な批判的精神となつてあらはれるが故に、恰も敗北的・否定的・懷疑的であるかの如くだが、よく究明してみれば、その本質的な進歩發展のための、過剩清算の方法なのだ。

故に横光氏は、變貌したのではない。正當に打開して、その本質的なものを育て上げて來てゐる。わたしは横光氏について多く語りすぎたが、川端氏にしても中河氏にしても、今日の恰も一見變貌の如く見えるのは、氏らの正當な發展といふべきであつて、氏らの負ふ所の文學的本質、或は宿命は、さう簡單に一變すべきものではないことを、わたしは信じる。たゞ、氏らは、久野氏や村山氏の如き、飛躍的錯亂から免れ新客

觀主義の裏打によつて感覺的表現に知的な統制と秩序を與へ、「機械」「紅團」「ゴルフ」等の諸作品があらはれたのである。又、感覺的表現に知的な秩序を以てあらはれたものは、新興藝術派作家の中でも、阿部知二氏や芹澤光治良氏の如きがあり、そののちも尙、新しい文學の創造に與る人々がつゞくであらう。阿部知二氏の文學に於ける知的な感覺的表現についても、大いに論及したいと豫定して筆を執つたのであるが、既に紙數を超過したから、此は他日にゆづりたい。この小稿の結論の一部は、實に阿部知二氏の作品の解析によつて、はじめて具體的なものとなるのかもしれないのだ――。」

體驗と表現――松岡讓

與へられた「體驗と表現」といふ題目をゆつくり思ふ存分述べたてたら、多分一冊の新らしい文學概論を書かなければならないやうな事にもならう。それ程この題目は文學に於ける謂はゞ根本命題があつて、文學の主要問題の大部分は、何等かの意味で直接間接源をこゝに發して居ると言つていゝかも知れない。私は今こゝでは乏しい自分の經驗に基いて、單に二三の考察を覺え書き風に書きとめて見るにとゞめる。

普通體驗といへば、創作の上では表現の基本的な材料になるわけなんだから、ある意味からいへば「題材と描寫」とか「素材と作品」といつたことゝ大同小異になり、もう少し廣義にいへば「內容と形式」といつた事にもなつて、創作に於いて內容主義をとるか形式主義をとるかといふやうな對立概念として論ずる事も出來やう。

しかしかうした對立概念は、あの哲學に於ける「一と多」とか「肉體と精神」とか「心と物」とかいふ對立的な根本命題が、哲學者の立場立場で、三千年來いまだに唯心論と唯物論、一元論と二元論、觀念論と經驗論といつた風に對立して、しかも究極の果てしはつかず、今後もいつになつたら解決のつくものとも見えないのであるが、內容と形式との對立論もこれと同じやうに、結局內容あつての形式であり、形式をまつて

の內容であつて見れば、實際上の問題としては、結局一種の循環論になる外ない。循環論理は人間の知識のどんづまりを示すもので情ないのであるが、――しかし一方から見れば、やむを得ざる循環論は人生の神祕を示すものと見ていゝのである。だから今はかうした對立概念として「體驗と表現」を取扱はずに、體驗を生かす方法樣式としての表現、さうして表現の源泉生命としての體驗、さういつた創作に於ける不卽不離の交互作用としての發展過程（プロセス）に於いてこれを見た方が生きた意味がありさうだ。

體驗や經驗や實驗や、そんなけんの字のつく紛らはしい日本語を說明する爲めに、それに當る獨逸語かなんかをこけおどしにならべたてゝ見たところで、滿洲事變以來誰もびつくりするものはあるまいから、こゝでは平たく言つて、體驗とはみになつた經驗のことだといふ簡單な說明にとゞめて置かう。

一體書かれた作品に對する場合、それがうそであるかまことであるかは、その作の基底に根を張つて居るべき筈の作者の世界いかんにかゝつて居る。いくら小器用に書かれて居ても、體驗のしつかりして居ないものは、どつかぐらついて淺薄だ。だから作者の體驗の深さと强さとが、作品の大きさを規定するといつていゝ。自然大作家といはれる人程その體驗の世界が大きい事は、文學史を繙いた程のものゝ先刻御承知のところだらう。若しある作家が偉大な作品に自分を打ち込む野望があるならば、彼は何よりも先きに全人類的な大きな體驗の人とならねばなるまい。

ところがこの逆に、體驗さへあれば小說が書けるものだと思つてゐる種類の人達が往々にしてある。つまりなまはんかの思はせぶりなその實空虛な相當の作家の小說より、かへつて名もない素人の體驗談が遙かに人の心を打つ場合がしば〳〵あるものだから、そんな誤解を招くのであるが、しかしその體驗をいかに表現

すべきかといふ素質と天分と用意とがなければ、結局上乘の作品が出來上る筈がない。昔は文學の主要問題はいはゞレトリックで、いかにうまく書くかといふ形式上の事が多かつたのであるが、近代に至つては何を書くかといふ事、つまり內容の問題が一時それに代はつた場合もあつたのである。しかし文學の究極の問題は、つゞまるところその How と what とが一つになつて、何をいかに書くかにあるに違ひないのだ。

近代になつて來る程、文學主義の特徵の一つは、たしかにむかしにくらべて非常によりリアルになつて來て居る事であらう。昔の文學だつて、今讀んで私達の打たれるところは、きまつて千古不磨の人間性をリアルに描いたところであつて、作者の體驗の光つて居る所にきまつて居る。しかし何といつてもそこにはまだまだ遊びがあつたが、今ではその遊びさへリアルでなければ、讀むものが承知しないのである。實際體驗の裏付けのない小說といふものは、空々しくて讀めたものではない。小說の世界ではうその世界といふ奴は通用しないのである。うそといふ事は作品に生命がないといふ事なのだ。だから作者は眞實を書くべく體驗を生かす爲に身を細らせるものだ。

あの「都をば霞とともにいでしかど秋風ぞ吹く白河の關」といふ歌を得た歌人が、折角の秀作を都會の自宅で詠じたではつまらない、旅行で得た實感といふのでなければといふので、日に當つて色を黑くしたといふ有名な話は、當時のゴシップであるにしろ、昔でもやはり文學に體驗を重んじた證據と見ていゝであらう。しかし彼が本當にさうした旅をしたならば、恐らくもつと實感のこもつた羈旅の歌をよんだに違ひないが、又考へやうによつてはさういふ心掛けの程度では、本當に人の心を打つ程の作品は得られないだらうともいへるのである。

これと精神の上で似たものに、享樂的な作品がはやつた時には道樂をして見たり、プロ小說がはやつた時には勞働者の眞似をして見たりして書く手がある。勿論單なる空想で常識的な出鱈目を書くのから見ればまさる事萬々だが、しかし身をもつて書くといふ打ち込み方がなければ、結局さうした實驗は生きないだらう。俳句をやる人達はよく吟行といふものをやる。小旅行をやつて、觸目の材料を俳句にするので、寫生の方法として手取り早くて面白いのであるが、俳句のやうな短詩形だから、行き當りばつたりに時たまいゝ作品が得られる事があるかも知れないが、それでもやつぱり芭蕉のやうに旅の心を心とする人生に對する根强い信念がなければ、强く人の心を動かすものは出來まい。ゾラは彼の所謂實驗小說なるものを書いて、小說家は人生の豫審判事だと豪語したけれども、私はむしろ小說家といふものは、彼の體驗を告白する無期徒刑囚だと信じて居る。かういふ意味で彼は棘の冠をかぶつて居る。

文學の本道はリアリズムだ。リアリズムとは手取り早くいへば體驗の客觀化だ。これには一つのシェマティズム（圖式）がある。つまり體驗→表現→行動といふ風な發展形式をとるのである。

普通平俗な意味でリアリズムとは現實のスケッチだといふ風に思はれて居る。つまり平凡な寫眞のやうなものといつた感じだが、これは素朴な模寫說で、自然主義のあるものはこれに當つて居るであらう。しかし本當のリアリズムは今もいふとほり體驗の客觀化で、むしろ創造的な性質を多分にもつてる。

この體驗から表現、それから行動へと發展するシェマティズムは、言葉をかへていふと、作者、作品、讀者に當るのであつて、時間的にいへば、過去、現在、未來の發展形式だ。

すぐれたリアリズムの作品をよむと、吾々はぢつとしては居られなくなる。つまりその作品に行動性があ

るのであつて、作品といふ現在の形式を通じて、作者の體驗が讀者の行動に訴へるのである。即ち過去が未來に生きるのである。その受容の仕方は、作品により又讀者によりそれ〴〵異るであらうが、とにかく本當のリアリズムといふものは、必ずかういふ發展圖式をもつものといつてい〻。

い〻作品といふものは、いつ讀んで見ても生きた現在を豐かに持つて居るものだ。つまり讀者の人生に於ける生活內容が豐富になればなる程、そこにたしかな意味と豐かな滋味とを見出す事が出來るのである。「カラマゾフ」は五十年たつても、なほ吾々には現在的な意義をもつて居るが、歷史といふ大きな實驗室をとほりぬけて來た古典は、みんなさうなのである。私は頃日プラトンを讀んで、この感を深くしたが、日本のものでも古事記のある部分や萬葉集などを見ると、餘りに若々しく生々してるのに今更のやうに驚く事がある。實際い〻文學といふものは、人に人生の深さ高さ尊さなどを具體的に示すばかりでなく、時にはその人の人生觀そのものをも根こそぎかへて了ふ程力强いものなのである。

作者も亦、その作品の讀者だ。恐らく第一の讀者であらうが、その第一の讀者が感激をしないやうな作品を、第二第三第百第千の等々の讀者が感激するであらうか。

自分で小說を書いて居て一番素敵だと思ふ事は、始めから勿論プランをたて〻やり出すのであるが、段々書き込んで行つて自分の力といふ力を出し切つた時に、それ迄まるで思ひもかけなかつた境地がふと天啓のやうにひらけて來る時だ。謂は〻一飛躍であつて、その新らしい境地が開ければ、作品はきつと最初のプラン以上のものになり、さうして作者はそれ丈け高い境地に立つ事になる。つまり作の中に於いて成長するのであるが、短篇ではかういふ事がまづないので、私は長篇を書く事が好きだ。若しかういふ飛躍がなかつた

なら、小説なんぞ書くのはつまらないと思ふ。いつも〳〵同じ程度の事を、先づ名前をかへて繰りかへしまきかへし書いてる位ならこんな退屈な事はなく、むしろ書かない方がましな位で、書くからには、一作は一作と成長して行きたいものだ。さうしてその飛躍成長のあるうちは、孫子の代迄小說なんか書かせるものぢやないなどといふ嘆聲をよく聞くけれども、私自身は七度生まれかはつても小說が書きたい。假令小さくとも貧しくとも、人間一つのこんな自由な創造に參する事の出來るのは、よしどんな苦しみがあらうと、これ程の快事があらうか。私は四十を過ぎたこの頃になつて、漸く始めてしみ〴〵と小說を書く事の有難味がわかつて來た氣がする。私は今自分が一個の文學青年である事をつく〴〵感じて居る。

ところで體驗がいくら豐かになつても、それを作品に迄生かすところの情熱が涸れてしまつては何にもならない。それから又體驗がいかに多く集積されても、それがバラ〳〵であつて綜合的な人生智を缺いて居たんでは、これ又用をなさない。作品では個々の描寫が體驗の裏打ちによつて生々とすると同時に、全體が統一的に生々とする爲めに、その軸となり頂點となるところの中心思想（フィロソフィー）がなければならない。それで始めて作品は有機的構成をもつ事になるのである。

現在の日本の小說を見ると、大體、教師型、記者型、文人型の三種があつて、讀者もそれに應じて、教師型には概論風な一見新らしさうで生なものを喜ぶ階級がくつつき、記者型には大衆文學じみた所謂讀物風のものを嬉しがる階級が屬し、文人型には隨筆風な身邊雜記式なものを有難がる階級が取り卷いてるかと思ふ。普通この第三のものが、私小說とか心境小說とかいはれて、とかく日本のリアリズムはこれだといふ風に思はれ易いのであるが、私のいふ體驗の客觀化のリアリズムといふのは、もつと大きな視野をもつたものを指

すのである。いふ迄もなく小說といふものは、何等かの意味で結局みんな自傳になるのであるが、しかしさういふ大きな意味での自傳は、自分の小さい殼の中に立てこもるのとは區別されていゝ。自然隨順とか、自然法爾とか、則天去私とかいふ先人の言葉は、恐らく自分といふちつぽけな個我を揚棄して、大きな一如の客觀に任かせるといふ、謂はゞ東洋的なリアリズムの極致をいつたものであらうが、自分の人生內容がそこ迄行かないのに、悟つたやうな顏をして上面だけ眞似をしたつて、始まらないのは凡そわかり切つて居る。何をやらかして見たところでこの世の中からはみ出る氣遣ひはないのだから、ちつぽけに固まらずに、大船に乘つた氣でやるべしだ。私の好きな言葉の一つに「遊魚獨り自ら迷ふ」といふのがあるが、つまり價値的に生きるといふ事はその體驗如何によるのであるから、私達はこの人間社會といふ大海を思ふ樣游げばいゝではないか。

かつての人生と自然の解釋としての文學は、今人間社會の批評としての文學になつて居るやうであるが、やがて當來の文學は、今度は行動としての文學といつたものになつて來るのではあるまいか。私は既にさうなりつゝあるとひそかに感じて居るものだ。與へられた題目を考察した序に、その結論としてこゝに暗示を書きとめておく事にする。

感覺的表現——片岡鐵兵

1

一般に、散文で物の狀態や運動を描寫すると云ふのは、作者の直觀に把へた所を文章に組立てゝ讀者の心に訴へるのである。外界に物が存在する。それらの物は光と影（色彩）を持ち、形狀を備へ、音響を發し、味と匂ひを有し、或は流動し、或は靜止する。作者が感覺をとほしてそれらの狀態や運動を把へて初めて表現すべきモトが有り得るのだから、あらゆる描寫は感覺的であると云つても好いのである。

しかし、我々が特に或る文章を、これは感覺的であり、あれは感覺的でないと云ふのは何故であるか。それは特に或る文章では作者の感覺が描寫の上に銳敏に光り、或る文章ではそれが鈍いからであること、これは勿論である。そんな事は誰にでも分つてゐる。たとへば、

「五月の朝、金魚が瓶の中で泳いでゐた」

「五月の朝、金魚が瓶の中で光つてゐた」

この二つの文章の何れが良い文章であるかは場合々々によつて決めねばならぬが、「泳いでゐた」といふ說明的な叙述よりも「光つてゐた」と「光り」を把へた後者の方が一層感覺的であることだけは確かである。

更らに「私は樹蔭から一歩日なたに出た」といふよりも「私は一歩樹蔭から出た。日光は私の腹をめがけて殺到した」（横光利一の初期の文章であるが、今原文が手許にないから、少しちがつてゐるかも知れぬ）と云ふ方が、一つの動きの持つ時間の感覺を含蓄し、同時にまた日光がサツと流れて來る强い動的な感覺が鮮やかに讀者に迫るのである。更らに日光が「腹をめがけて」といふ表現は、主人公のふんぞり返つた傲然とした氣分を巧みに暗示する。「腹をめがけて日光が殺到した」といふ外面の感覺的な把握だけで、「私は傲然とした氣持で」などといふ內面の說明を省略することが出來たわけである。

2

感覺的な表現が效果的であり得るのは、對象が生々とした姿で讀者に迫るからである。それ故、作者の感覺は銳く新鮮でなければならない。一つの樹を描くにも、新鮮な感覺と陳腐な感覺とではまるで印象がちがつて來るであらう。樹を描かうとする時、感覺の銳い作者は、その樹を感受する自分の感覺をいろいろ働かせて、その樹の姿から今まで人の氣のつかなかつた色や光や影や動きを感じ取る。人の今まで感覺しなかつたものを感覺するのだから、つまり感覺の新しい發見である。樹ばかりではない。あらゆる描かうとする對象を、斯く新しい感覺を以つて表現する時、對象は讀む者の心に新鮮な、生々とした姿で迫つて來るのである。

落日の下に枯木がある。「枯木はキナ臭い匂ひを振りまいてゐた」これも落日の下の枯木の姿に、新しい感覺を發見したのである。

しかし假りに「枯木はキナ臭い匂ひを振りまいてゐた」がこの一句だけ切りはなして如何に人々に新しい

感覺にふれる喜びを與へるにしても、それだけで果してこの表現が生々してゐるかどうかは俄かに決める事は出來ない。それは文章全體の心理的な流れに對して、どんな位置を占めるかによつて生々とした表現にもなれば、奇を衒つた惡文にもなるのである。

文章には心理的な流れ、又は方向がある。單に風景や靜物を寫生するだけに終始する文章にも、作者の心理的な流れが、風物を描寫して行くに從つて流れて行くのである。況して小說に於ては、作者自身のみならず、他人の心理も亦文章を方向づけるのであつて、特に他人の心理を鮮やかに描寫するために、その人物の心や感覺にふれるまゝに周圍のいろいろの風物を書く場合が多い。そんな時には、作者の氣分の如何に拘らず、描かれる人物の心理に從つて物を描いて行くのである。たとへば、

「たのしい三味線の音だ。彼女はほんとに上手な唄ひ手だ。松吉は踊り出した」

作者は三味線なんか、にが〳〵しいと思ひ、彼女の唄は下手糞だと思ふにしても、松吉がたのしがつて居るのなら、斯ういふ風に書く場合もある。以上は餘談だ。

以上の餘談で、文章には作者の心理か、描かれる人物の心理か、何れにしても心理的な方向のあることが分るであらう。(斯かる文章の心理的な方向(流れ)といふものに對して、作者は同情的にしろ、反情的にしろ、或は無關心的にしろ、常に作者自身の位置をハッキリ自覺してゐなければならぬのは勿論だ)ところで、感覺的な表現が、眞に感覺的な表現として價値あるか否かは、それが文章全體の心理的な流れを如何に交渉するかに存するのである。作者が志す心理的な流れと何の關りもないやうな感覺は、いかに鋭くあらうとも新鮮であらうとも、多くの場合、それは無價値であるのみならず、積極的に有害でさへあり得る。それはイヤ

味であり、作品を効くし、下品にするだけの効果しか持たない。

こゝに文章の六ヶ敷さはある。こゝに能才と凡才との岐れ路はある。或る心理を生々と印象させるために、鋭い感覺を驅使する。そのためには、選擇の智慧、節度、等々、いろいろのことが要求されるのだから。

しかし單純に、たとへば悲しい心理的な動きを描寫するのだからと云つて、悲しさうな、暗い風物ばかりを描いたら好いかといふと、さうではない。華やかな、輝かしい物を持つて來て、却つて深刻な闇が生々と暗示される場合は幾らでもあり得るであらう。しかも、闇を印象させるために光りを描く時、その場所と時とを間違へるなら、飛んでもない結果になるのも分り切つた話である。斯かることは、あらゆる表現について云はれ得る、いはゞ文章道の常道であるが、特に感覺的な表現について努力する時、注意を要する。

3

さて、これから少し實地指導的な口吻、一層敎師的なくどくどしさで、諸君を惱ますであらう。しかし、以下說くところは、初步的な學者には甚だ有益であり、卽時に役立ち得る傳授であらうと信じる。

感覺的表現のいろいろの場合について一々例をあげて述べてみよう。

第一に、物の取上げ方の感覺的な場合である。物の取り上げ方とは何か。我々は對象の隅から隅までを書き表はすことは出來ない。一つの部屋を描寫する時、橫何間、奧行何間、どこにどんな窓があり、まん中にどんなテーブルがあり、本が何册、額緣が——一々描いて行つては切りがないし、たとへ書き切れても、そんな煩瑣な描寫は讀者に印象の混亂を起こさせるだけである。そこで、どんな拙い文章家でも、なるべく簡單な言葉數で部屋全體をあざやかに浮き上らせたいと希ふであらう。當然、部屋の中のいろいろの物の中か

ら重要なものだけを選び出して描く對象に取り上げる。ほかの物は略してしまふ。これが物の取り上げ方である。この取り上げ方の上手なのと拙いのとで、文章は生きもするし死にもするのである。

上手な取り上げ方にも色々ある。只、テーブルがあると書いたゞけで、その場の氣分なり部屋の姿なりが浮彫りにされる場合もあらうし、「それは憂鬱な小さな部屋だつた」だけで十分な時もあらう。もつと複雜な心理を部屋の姿と同時に浮き上らせようとして、或は長々しい說明をしなければならぬ場合もあるかも知れぬ。斯くいろいろある中に、感覺的な表現を以つてして最も効果的な場合があるのである。次に例を一つだけ、あげて見よう。

川端康成の名作「禽獸」の中に、主人公の乘つたタクシが澤山の葬列自動車の間にはさまつて停車を餘儀なくさせられる場面がある。先きを急ぐのに停車したので彼はいらいらしてゐる。そこは坂の途中で、禪寺の前であつた。タクシの窓からは、いろいろの風物が眺められたであらう。そのいろいろの物の中から何を取り上げたら好いか。或は又、何も取り上げないで好いか。それは書く人によつてちがふのであるが、川端康成は次のやうな感覺的な表現をこゝに持つて來てゐる。

「初夏の夕方はまだ明るかつた。花籠の匂ひが强かつた。禪寺の庭から、なにか六月の木の花の匂ひが流れて來た。」

右の如く川端康成はこゝに「夕方の明るさ」を取り上げたのである。花籠や木の花の匂ひの感覺は「夕方の明るさ」の明るい工合を讀者に傳へ得て妙である。ほかの明るさではなく、さういふほのかな匂ひのたゞよふ明るさである。「匂ひ」の感覺を通して夕方の明るさが陰影と氣分を以つて讀者に感じられる。たつた二

三行の感覺的な表現が、五十行の心理的な說明よりも一層の生彩を以つてこの場の氣分を生かし出し得たのである。

つひでに、作者がこの場合「明るさ」を取り上げ、そしてその「明るさ」を描くために「匂ひ」を取り上げた、その二重の取り上げ方に初學者は心を留めて注意すべきである。斯ういふところに、文章の技巧のコツがあるのではあるまいか。

次ぎに、感覺的な表現に形容詞的、乃至副詞的な誇張の方法がある。初期の橫光利一の「沿線の小驛は石のやうに默殺された」これは急行列車の驀進する有樣を力學的な動きを以つて印象させるために取られた表現であつた。「石のやうに默殺された」とは一種の誇張であるが、作品全體の形にそつて目ざはりにならなければ、これも非常に効果ある生きた表現になるのである。動搖した心を抱いてビルディング街を歩いてゐる者の眼には「建物の石線が空中で切りむすんでゐた」やうにも見えるだらう。空中に聳える石造ビルディングの線が、ふと混亂して動くが如く感じ取られたから、建物の姿を「切りむすんでゐた」と誇張して形容したのである。しかし、斯る誇張も、動搖しつゝある心を生々と讀む者に感じさせるためには適確な表現となり得るのである。たゞ、返へす返へすも注意しておきたいのは、誇張のための誇張に流れるのは文章の墮落であるといふことである。

たしか初期の中河與一だつたと思ふが、バケツに注ぎ入れる水道の水を「銀紙のやうな」と形容してゐる。これなども誇張がもはや誇張ではなく、適確な表現になつてゐる。我々の感覺は複雜なもので、感覺やそれから呼び醒される情緒を云ひ表はすのに、どうしても旣にある言葉では云ひ現せない場合がある。「悲しい」とか「たのしい」とか、又は「あつい」とか「つめたい」とか、そんな言葉以上の、云ひ說き難い感覺や氣

分や情緒を表現する場合に「何々のやうな」が最も便利なのである。そこで「銀紙のやうな水」や「豹のやうな風」や或は「うどんのやうな笑ひ方」(室生犀星の初期)が發見されるのである。イギリスにバリー・ペインといふ餘りパッとせぬユーモア作家があるが、或るうらぶれた痩せた女の笑ひ顏を形容して「彼女が笑ふと、顏の骨がカチカチ鳴つた」といふやうに描いてゐる。これも亦、感覺の誇張法の良い例であらう。

最も効果的な感覺的な表現は、一瞬にして過ぎ去り消え果てる光芒、音響、陰影などを一つの場面や形の中に鋭く捉へた場合である。さういふ時、この場面は非常に力強い生きた立體的な姿で讀者の胸を打つものである。好い例がちよつと見當らぬのが殘念であるが、何かの場面を描く時、諸君は斯る契機を決して見のがしてはならぬ。

最も重要なのは、外面の姿ばかりでなく物の内面の生命を、感覺的な表現で掴み出すことである。

「夫人は身の內がほてる程、心の中で逸樂に醉ひしれてゐた」(生島　桑原雨氏譯、スタンダールの「赤と黑」)

身の內が「ほてる」といふ溫度の感覺で、逸樂の夢の程度を暗示するのである。スケート・リンクで滑つてゐる女の複雜な感じを出すために、

「彼女は二十歳前後らしいが、彼女の滑つてゐる無心な表情のなかには、八歳の彼女も、十二歳の彼女も、そして十七歳の彼女も、いろんな年の彼女が、一緒になつて現れてゐた。」(藤澤桓夫「新野大阪風景」)

無心の表情の中から、斯くいろんな年の彼女を掴み出したものは對象の內面にまで屆いた作者の鋭い感覺である。斯ういふ內から外への掴み出し方で滑つてゐる女の感じや氣分や姿が生命ある存在として見事に表

現されるではないか。なほ、この引例文を注意すると、こゝには、滑る姿を見る眼のほかには色や匂ひや肌ざはりなどに對する五官の特殊な働きは直接現れてゐない。五官の特別な働きで、讀む者の五官を强烈に刺戟するのが卽ち感覺的な表現だと思ふと大變に間違つて來る。先にあげた川端康成の文章にだつて、別段、强烈な感覺はないのである。その際にも云つたやうに、これは適當な場合に適當な感覺を捉えたからこそ、光つた表現になつたのである。藤澤桓夫の、「新大阪風俗」に於る一節、スケート・リンクの上の喫茶室での場面に次のやうな文章がある。

「……が、背ろには誰もゐない。そこは分厚いガラスの壁だ。そのむかうでは、海の底のやうな空氣のなかで、みづみづしい魚群のやうに、人々が、相變らず、圓を描いて、滑つてゐる。」

これは新鮮な感覺を以つてしてでなければ描けない文章だ。しかも、こゝには何ら强烈な刺戟的な感覺も、奇異な形容もないのである。

時には單語と單語との組合せだけで、感じのよく出る表現がある。横光利一は曾つて座談で、飛行機に初めて乘つた時の氣持ちを語つたことがある。「下界を見おろして、空氣の厚み、といふものを感じた」すべて感覺的な表現は、印象を立體的にするといふ副次的な效果を持つものであるが、この「空氣の厚み」といふ「空氣」と「厚み」との二つの單語の組合せが、いかに立體的な效果を持つ表現であることか。我々はこの言葉から、實感的に、飛行機から見おろした野や森や川や都會を連想するのである。

距離の感覺、時間の感覺、重みの感覺、色の感覺、匂ひの感覺、音響の感覺、等々が自由自在に出せるやうになれば、それは大文章家である。それが出來ないから我々は苦勞し、煩悶する。苦しんで初めて進歩するのである。文章はらくらくと成るものではない。

しかし、强ひて感覺的な表現を試みようとして無理に頭腦をいじめ付けるのは無駄なことのやうに思はれる。が、私一個の見解によれば、頭腦をしぼつて感覺的な表現を作り出すのも一の修業である。それは必ずしも作り物であり、ツケ燒刃である感覺のみとして表れるものとは限らない。尊い經驗は案外頭腦の奥ふかくにかくれてゐるものである。スラ〳〵と自然にばかり鋭い新鮮な感覺が出て來るのは天才の場合に限る。我々は、工夫し、頭をひねつて、忘却の底に沈んでゐる經驗や連想力を喚び醒まさなければならないのである。大膽に、たゞ試みよ！　頭から生れて來るものには、生れて來るだけの經驗的根據があるのである。

なほ、現代の生活と人間の感覺生活との關係を述べる筈だつたが、これは文章概論とも云ふべきものを受持つ博學の士にお任せした方が讀者に迷惑でないと思ひ中止した。それから、感覺交錯の理論や、それについての音樂上の試みから、佛蘭西象徵派の表現についても述べなければならぬと感じたのだが、何分にも今は田舍に蟄居して手許に參考書がないため、うろおぼえで述べる危險と不謹愼を差し控へることにした。私のこの講義が甚しく非組織的、非科學的なものになつてしまつたのも、書物が全部東京にあるのと、目下病氣と多忙とで頭にあるものを整理する氣力を持たなかつたゝめであることを諒承されたい。さういふわけで、まだ與へられた紙數は十分にあるが、これで擱筆させて頂く次第である。

象徴的表現——稻垣足穗

——特に〈幻想と表現〉について

課題は象徴的表現でありますが、これには色々と考へ方があり、そのためには枚數も許されぬ事になります。今回は、〈特に實際的に〉といふ注文であるから、小生の貧しい經驗のうちから、幻想卽ちファンタジイを取扱ふ文學上の表現について、二三氣の付いた所をお話したいと思ひます。

永井荷風であつたか、このファンタジイを扱ふ仕事は何人にもやれるものでない、少數の許された人々だけが入り得る世界である、といふ意味の事を云つてゐますが、全くその通りで、我文壇に於ても僅かに片手の指を屈するに足るだけで、これを海外に問うてみても寥々たるものであります。そのやうなものであるからして、これは餘りたいして幸福な道ではない、病人か情神病者の道であるかも知れないといふ事が肯けるでありませう。さてその腹を決めて、此處に一つの空想的作品のペンを執らうとするのでありますが、これには第一に、その作者たる人に、敢て異端的な道を採らせたもの、卽ち自分の心にある事はどうしてもこの方法でなければならないとするだけの或物がなければなりません。それさへあれば、君が如何に風變つた創作をなされても、それは立派な藝術であると云へませう。然し理屈はその通りだが、此處にどんな高尙なもの、或は不可思議なものを心に抱いてゐても、表現の方法に不案內であるなら困つたものです。先づ文章の注意

になるでせう。

と云ふのは、この方の仕事は、他の一般人生の動きを扱つてゐる文學の場合のやうなしつかりとした土臺がないからであります。例へば、私たちが、自分らの現實生活に根ざした問題を取扱ふ場合には、それがどんなに空想的に扱はれても、それを裏付ける、即ち何人もが容易に肯け得る所のものがあつて、それが、構成のまづい所や、文章の行屆かぬ個所を補つてくれます。熱意さへあれば、私たちはどん〳〵書きとばして行つて構はないし、又反つてそのために活々した作品を作る事が出來ませう。然し乍ら、今、當面してゐる題目にあつてはさういふ工合には行きません。一つの眞實ではあつても具體的な生活經驗から來たものではない、人には判らない特別な惱みとか夢とかを抱いてゐる少數の人種が、やつとこの形式にでも縋らうかとして採つたものである、ぶちまけて云へば、そこには——所謂健康な人種の方から見て——全く必要のない事、或はハツキリしない事が、手探りによつて形を取らうとしてゐるのです。それが何だと云はれたら全く返事の仕樣のないものを、空中のお城を建設しようと云ふのですから、表現、即ち文章がまづかつたりしたら、これは片羽のない蜂は動くのに反して、役に立たない機械同樣に全く何物でもなくなるでせう。例へば一つの机を表現するにしても、それが私たちが少年時代に使つたものとか、親戚の家で見たものであれば、單に机といふ一字だけであつても活々として浮び上つて來る譯です。これは私たちの頭の中にその一字を生かすべき充分な準備が出來てゐるからでせう。所が、同じ机でも、火藥事件の主謀者ガイフオークといふやうな怪人物の部屋にあるものを出すとなれば、作者には、その部屋の机ならぬ部分は如何樣になつて、且つ窓外はどんな風景が見えるかなどについて、よしそれを文章に現はさないとしても、若しさういふ事を質問されたら詳細に說明が出來るだけの想像力を働かせて、然る後にペンを執るのでなければ机は空々しいもの

になります。だからしてそんな想像の面倒さを文章のあやによつて胡魔かせ、と云ふのではありません。それは修辭學であります。私の云ふのは、そんな想像力の充分な活動があつてはじめて文章が生きて來るといふ事であります。

　これは部分の例でありますが、作品全體としては、或公式が古來からこの方面の制作に從つた人々の間に行はれて來てゐるやうであります。それは私が〈星を賣る店〉といふのをかいたときでありましたが、芥川龍之介が次のやうに述べてゐました。卽ち〈このやうな作品は何かモラルがないとかけない、ウエールズがさういふ事を云つてゐる〉と。つまり、繰反して述べてゐるやうに、影のやうなものであるからして、その心棒として道義、見解、戀愛…さういふ生活門に位置のしつかりしたものを含ませないとペンを運ぶ事が出來ない、人生的立場を見失つてはいけないといふ程の意味でせう。成程、どんなバカ〳〵しい駄じやれにしても色と慾とに關したものであれば、確かに人々を面白がらせます。幻想を扱つたもので隨分の長篇もあるが、何れも何かしらさういふ致へとか筋とかを持つてゐます。〈巖窟王〉やセキスピヤなどに見付かります。短かいものにはボードレールの散文詩〈巴里の憂鬱〉がありますが、これなど、夢幻的な、怪奇な材料がゴタ〳〵と使用されてゐて一見おどかされますが、實際はまるでイソップ物語とでも云ひたい單純なモラルが心棒になつてゐるやうです。尤もこのモラルといふのは、私たちの外面にあるものばかりではないと云へます。今のボードレールの小品に於ても〈旅へのいざなひ〉とか〈月の贈物〉とか云ふのは、夢の切れはしみたいなものです。それでも自らモラルがあります。一體に此處に或純粹な心情が生れたら、もうそこには世界に於けるあらゆるものをも含んでゐるのでせう。私たちはその儘に表現すればよい譯です。然し勿論こんな事は、いつ誰にも行へる事でありません。

私たちは、既にこゝでは、別個の世界を開拓しようとする探險家でありますから、文章のリズムに乘つたり、又、眼の前の自然や人情にもたれかゝるやうな甘つたれた事は極力避けなければなりません。人生主義の作家とは違つて或意味で大そう分の惡い仕事を引受けてゐるのですから、うまく行かないときは何處迄も題材と取組んで、二回三回四回五回とやり直す忍耐力と工夫力が必要でありませう。さうやつてゐると、人間の創意といふものは信用すべきであつて、最初に絶望と思はれたものが案外に輕くほぐれて纒つた形を採るものであります。よく文章はかき直してはいけないといふ人があります。これも各人の態度によりませうが、私は空想の世界を取扱ふ作家に於ては、どうしても或程度の無理があり、そこは冒險をやるより仕方がないのだから、かき直しなどはいくらやつてもよいといふ流儀であります。若し、かき直して駄目になるやうなものであれば、或は枠を緊め直したらこぼれて了ふやうな內容であるなら、最初から手を下さぬに越した事はないのです。然し、文章を錬るといふ事が決して飾る事やひねる事を指すのではないやうに、かき直すといふのはつぎはぎをやる事ではありません。これは私たちが最も陷り易く、現に私自身がそれを繰反してゐる事だから特に御注意を願ひます。つぎはぎといふのは、發想がまだ充分に熟さないとき、或は全く制作に向かないやうな題材を、その或部分だけの面白さに欺されて手をつける、そしてその間に當然生じた空虛を、只文章のあやによつておぎなはうとして、卽ちそれを內部への反省に向けないで、眼の前に出來てゐる部分だけをあちらに動かし、こちらに切り換へてどうかしてものにしようとするのですが、既にかうなれば、云はゞゴタ〳〵して來たといふのが何處か題材に根本的な缺陷がある證據ですから、全くほうり放して了つて、しかもなほ未練があれば、日を更めて全然新らしくやり始めるのがよろしい。これは隨分各所で繰反されてゐる事であらうと私は思ひますが、要するに、それも、本當に表現したいものを摑まなければなら

ない、が、それが仲々行へないといふ所から來てゐるのでせう。序ですが、ノートといふものはない方がいゝやうに考へられてゐます。ノートに頼ると例のつぎはぎが起り易いからです。佐藤春夫はノート不要論者で、忘れて了ふやうな事は結局必要のない事だといふ意見のやうです。然し乍らかういふ話があります。ノート不要論者が或人の前で盛んにその意見を述べてから、件の相手が或面白い話を語りました。すると先生は、オイ、君ちよつと待て！　今の話は……と云つて早速ノートを持ち出してうつしたといふのです。これは佐藤春夫でもなければ芥川龍之介でもありませんが、ショーペンハウエルの云つてゐるやうに、一瞬間に把へなければ永遠に歸らぬ思想もあります。あれは何であつたかなと後になつて氣を揉むやうな事なら、簡單なノート位はあつても差支へないでせう。殊に空想の世界を扱はうとする作家の場合、今後は自然科學の智識などが一そうに必要になつて來るのですから、さういふ點においてもノートの必要はあると考へます。

ファンタジイの文學は、一面に、人生主義の文學に較べて氣持がよいし、何處となくしやれてゐるし、加ふるに感性のにぶい人には判らないやうな點もあるからして、それにつひ引つかゝつて取返しの付かぬ泥中に陷ちて了ふ危險があります。ヂレッタント、即ち創意を失つて、單なる物眞似とか通とか、藝とかいふ言葉に代表される世界の住人になつて了ふ事もその一つかと思ひます。これはつぎはぎよりも一そうに警戒しなければなりません。主義のためには身命を投げうつもよろしい、さうです本物であれば。然し巻添へであつたり、傳染の結果であつたり、ヒョットコ踊りであつたら救はれないではないでせうか。私をして云はしむれば、文學のための文學研究と同樣に、凡そ創意のない空想派文學など今日裝飾品にもなりません。近頃、〈朱い〉とかいて〈あかい〉とよませたり、〈大理石〉に〈なめいし〉と振假名を打つたりする風が一部にあるやうです。勿論、人間は何も第一義的なことばかりしてゐなければならぬ筈はないから、それは上品なお

好みであるとしても、つまりは順序を踏まないで只その効果だけを得ようとする極めてはしたない方法であると云はねばなりません。〈斷然〉だの〈素敵〉だの〈明朗〉だのいふ意味不明な言葉を、平氣で文章の中へ挿入するなどは論外でありますが、物々しい漢字を並べたり、氣取つたりする事も、同樣に自己の空虚をそんなものによつて胡魔かさうとするものであるとは云へぬでせうか。いつか佐藤春夫が、谷崎潤一郎の〈人魚〉を評して〈あれだけゴタ〳〵と、これでもか〳〵といふ風にかいてある人魚も、ワイルドのお伽噺に出て來る漁師が拾ふ小さな人魚ほども生きてゐない〉といふ意味の事をかいてゐましたが、初期の潤一郎には確かにさういふ所が見えます。又、芥川龍之介は〈勿論〉といふ言葉をよく使つてゐますが、これなども氣取りの一種であつて、こゝらが芥川龍之介の文章は申し譯の連續であるなどゝ云はれる所以でせうが、ファンタジイの文學の場合には相當拔け目のない作家も陷り易い點をよく現はしてゐます。一方、佐藤春夫について云へばこれは接續詞の連續でありませう。佐藤春夫は、例へば、フランスの古い家に住んでゐる幽靈が月影の中に消えるといふ所などを、〈昔の簞笥の引出にしまはれた色褪せた寫眞のやうに、又、はやり廢れた小唄のやうに薄らぎ……〉といふ風にやるのであつて、かういふ事は各々が工夫しなければならぬものですが、うつかり眞似をしたり、使ひ過ぎたりしたらヂレッタントに陷つて了ひます。泉鏡花は工人としての面白さでせう。が、獨自な世界を持つてゐるだけに、自分が自分の先生になつて了つてゐるやうな所があります。そしてあの頭も尻尾もない鼠のやうな文章は、これも眞似をしたら大怪我をするだけでせう。一部からは文章家のやうに云はれてゐますが、それはヂレッタンチズムの立場からであつて、私は反つて泉鏡花ほど物語の構成といふ事に氣付いてゐない作家は稀であらうと思つてゐます。

おしまひに一言します。これは一般文章道に於ても同じでせうが、特別の場合の他は最大級の形容詞の使

用は絶對に差し控へる事であります。常に最大級の言葉を使ふ人間はいつもそれだけの頭で生活してゐると云つたのは、ニイチェでしたらうか、實際、〈これは素晴らしい事だ〉とわめき立てゝも、心ある人士からは〈何だ、お前はそんな程度なのか〉といふ蔑視を受けるだけでありませう。こんな場合は聲をひそめて〈少しばかり面白い事がある〉とでも云へば、耳を借してもよいといふ人もあるでせう。かういふ用心は、科學上の智識を扱ふ場合など餘計に必要になります。世間的には一流の作家で、ロボットとか飛行機の問題を扱つてゐるときに、私ですら噴出したくなるほど無智な人があるやうです。

ポオの短篇、ワイルドの短篇及び童話、アンデルゼンなどからは、私は文章上の敎へを多分に得ました。人は各々好む所がありますから、それ〴〵適切な作家について研究される事です。かくてその事實を獲得し、まことの自己の天分を發揮される事こそ望ましいものであります。

象徵的表現といふ題下に以上のやうな事を述べたのは甚だ亂暴な次第です。然しどうも課題は小生には重荷のやうです。象徵的表現と一口に云つても、例へば一章句に於て象徵的なこともあれば、作品全體が象徵的である場合もあります。些末な技巧の問題を論ずるにしても、定理としては華嚴經、近代においてはブレークのやうなものを持出さねばなりますまい。今回はともかく、蕪雜な感想を述べてその代りにしました。比較的年少の諸君への何らかの參考ともなれば幸甚であります。何卒諒とされん事を。

參考書 ラフカヂオ・ヘルン著 今東光譯「文學入門」金星堂發行。

寫實的表現——大江賢次

寫實といふ言葉は、ごくザックバランにいふならば、鏡にうつしたやうな、又は寫眞にうつしたやうな、或ひはありのまゝなといふ意味である。してみると、非常に現實味のある、したがつて眞實味のある文學手法であるといふこ とが領かれる。

1

小說を描くのに、まづイの一番に『何を、如何に』描かうか？ と考へる。その作家によつて色々とちがつたものを、ちがつた手法で描かうとする。又描く。或る作家は、同じ題材でも大變にちがつた手法で描くだらう。同じ題材ではありながら、各人各樣にちがつた見解でもつて、ちがつた手法で描いて、しかもそれぐに自分の持味で讀者の胸をうつことが出來る。讀者は讀者で「なるほどなあ」と感じ入る。丁度、諸君が小學校で作文の時間に、先生から題を出されてみんな一樣に頭をひねり、文章を綴つたのがみんなちがつてゐながら、しかもそれぐに自分の才能を發揮してゐるやうなものだ。

だから大ざつぱに『寫實』と云つても、各人各樣に事物をみる眼がちがひ、感じ方がちがひ、その上に描き方がちがふのであるから、私たちは『何を、如何に』描くかといふ重要な問題の前に、先づ、よく檢討しなければならぬものがあるのではあるまいか。それは何であらうか？ 右に云つた『眼』である。なるほど

誰にも眼があつてこそ物を見る。しかし各人各樣にどうしてちがふのだらう？　眼は心の窓といふが、全く『心』が各人各樣にちがふからである。たとへば、美味しさうな林檎を見るとする。林檎は熟れると赤味を帶び、たべるとサク／＼と美味しいこと位は一般常識として分つてゐる。さて、これだけが林檎のすべてだらうか？　ない。生活に何一つ苦勞のない有產階級のお孃さんなら、林檎は樹になるもので「ねえや、林檎を頂戴」とさへ云へば、いつでも銀盆にのつて現はれる……まるでお伽噺のやうに思つてゐるだらう。その父親は林檎を栽培して一つ儲けやうかと資本のことを思ひめぐらし、母親は「まあ高い林檎だこと。果物屋と女中が口錢をとつてゐるのではないかしら？」と考へるかも知れない。又、これと反對に無產階級の働いてその日ぐらしの娘さんなら、たべたいけれど一個十錢ならとためらふだらう。一時間十五錢の時間給であつてみれば、苦しい勞働と賃銀とこの林檎とを思ひくらべて、唾をのみこむにちがひない。その父親にしても、娘に林檎をたべさせてやりたいが、それどころでない貧乏に追ひかけられた自分を悲しんだり、こんな不合理な社會とのろつたり、林檎のやうな頰の色をして居るべき齡ごろの娘が蒼ざめてゐるのに憤りをわかせたりするだらう。母にしても負けず劣らずさま／＼なことを思ふだらう。これが複雜な階級層によつて、各人各樣の『心』によりたつた一個の林檎もたいへんちがつた認識をする――と云ふことが諸君にはわかつたことだらう。恐らく同じ階級の者でも瓜二つといふほど似た考へ方はしないものである。

こゝまでくると、諸君は物事を描く前にその作家のイデオロギー（社會意識。もつとくだけて「心」）が決定するといふことがわかつたであらう。繪を見よう、同じ林檎でも或る畫家は色彩をコツテリと、或る畫家はあつさりと、又或る畫家はまるでちがつた色彩でゴチヤ／＼と描いてゐる。が、それがみんな林檎であると見た人に直感させるではないか。決して林檎と寸分ちがはぬ色彩でなくても、むしろまるでちがつた色であ

りながら、林檎だと感じさせるではないか。彼らは等しく自分々々に「これこそ眞實だ」と確信して描いたのである。寸分ちがはぬものなら、本物の林檎が一番いゝだらう。しかし、その本物は時日が經てば腐つてしまふのに、繪にされたそれは永遠にみづ〳〵しさを保つ。又本物の次には寫眞にうつしたら、それを額にはめて置いたらいゝではないか。これ位寫實的な、しかも永遠の林檎はあるまい。だがそれで滿足できるか？　できない。こゝに藝術の偉さ——特殊性があるのだ。

諸君はこのごろリアリズムといふ言葉が流行してゐるのを知つてゐるだらう。この言葉こそ本講の『寫實的表現』なのである。リアリズム——つまり現實をどういふ手法で描いたなら、最も眞實味のあふれた、それだけに人々の胸をうつことが出來るか、この問題はあらゆる作家が日夜念頭から離さないで、あれやこれやと研究し論爭してゐる。われ〳〵が他人の作品を讀んで、その場面々々の描寫——景色とか人物とかそれ〳〵の中に知らぬ間にひきずりこまれ、主人公と共に泣いたり笑つたりして、讀んでしまつた後でも髣髴と目のあたりに浮かび上がるほど惹きつけられるのは、一體どんな魔物の仕業であらうか？　それは「眞に迫つて」ゐるからだ。つまりそのすぐれた作家が、その場面のすべてをリアリスチックに描いたからである。

それでは、どうしたらそんなにうまく描けるか？　早くその種明しをしろと諸君は要求するだらう。が、さう簡單にはいかぬ。一トロで言へば「眞に迫るやうに描くこと」だ。これ位のことは既に諸君は知つてゐることだ。だからまづ、自分で丹念に辛抱づよく何でもいい、これときめた題材を描いてみることである。そして外國の作品やわが國の作品のすぐれたものを讀み、自分と常にくらべて文學修業をする他にすべはない。自分で處女地を拓きすゝむこと。人の眞似をしないで、自分獨特のもの——持味をつくること。たとへば戀愛の場面なら、どう描いたらその場面の雰圍氣や感情がぴつたりと迫眞力をもつか、會話から初めやう

か、それとも自然描寫から初めやうかと色々と工風をしてみる。描いてみる。どうも氣に入らない。あんまり芝居氣たつぷりだ、どう慾目にみても胸が躍らない、興奮どころか欠伸がつく……と云つた風に、よく吟味するとアラが見へるのを、段々となほしてゆく。こゝの邊でもう接吻をさせてしまはうか？　いやまだ早い、どうもわざとらしい、もつと自然にさせやうと、限りなく苦しむ。その文學の苦しみに閉口垂れないで押進んだとき、コツを覺えてくる。コツを覺えると以前にはとても危つかしくて描けなかつたところが、易々としかも眞實味をもつて描きこなせるやうになる。畫家は絶えず、指とか又は鼻とかをスケッチ・ブックに描いて稽古をする。これを素描（デッサン）といふが作家も常にこの素描（デッサン）を忘つてはならない。

2

各作家に十八番（おはこ）の題材がある。その反對に不得手の題材があるものだ。これはその作家が、その題材の生活を直接に體驗してゐるかゐないかで大略決定する。體驗をしてゐると、描寫の隅々までも眞實に知つてゐるから、危つ氣なく描ける――即ちリアリスチックに描寫できる。それが人に聞いたり、調べたりして、自分の想像でもつて「あゝだらうか？」「かうだらうか？」と一つ〱思案をしながら描くのとは大變にちがふ。從つてその作家がヨリ豐富に生活體驗をして居れば居るほど、描くべき題材も豐富である。が、それだけでは足りない、肝腎の描寫力が乏しかつたならば寶の持ち腐れである。描寫力がすぐれてゐても作品の構成力が乏しければ、作品の効果がひどくそこなはれる。こゝでは描寫力を問題にするが、要するに體驗は尊くて作家の生命を決定するものではあるが、しかし一人の作家の體驗はどんなにしてみても、全社會・全人生から見れば小さく狹いものである。しかるにヨリすぐれた作家は、自分の生活體驗の重箱の隅をつゝいて

ばかりゐないで、もつと視野をひろく、あらゆる生活事象を正確に描いてゐる。まるで自分自身がそこで體驗したかのやうに。又、そこに體驗した人々が「ほゥ、なるほど」と驚嘆するほどリアリスチックに。

そのすぐれた作家は、自分の體驗を基礎として最初はその埒內を描き、しだいに想像力と描寫力で波紋のやうに領野をひろげたのである。

自分の體驗を如實に描くのには『私』で描ける。この種の作品はわが國には非常に多く、それだけに皆成功をしてゐる。が、スケールの廣い、人物の多い、場面の多い長篇作品となると、とても『私』では間に合はない。作家はそれ〳〵の實在・架空の諸人物すべてを、描きこなさねばならぬから、それ〳〵に名をつけ『彼』とよぶ。『私』の場合は主觀的に描けた。つまり作者自身の思つたまゝを僞らずにぶちまけられた。『彼』の場合になると客觀的に描かねばならぬ。善人、惡人、老弱男女、それ〳〵みんな異つた職業や性格をもつてゐて、それが入り亂れて行動するのだから骨である。たとへば、四人の人物が一室で話してゐる場面を描く必要のとき、三人は描いたが殘る一人は難しいからやめるとか、描いたにしても描き足りないとか、もしそのまゝだととても作品が劣るといふ場合がある。その人物がその作家にとつて不得手であるときの現象で諸君にもかならずこんなハタと行詰つた經驗はあると思ふが、しからばどうしたらいゝか？　生まはんかに描いて非現實的なものにして、作品全體までぶち壞してはならぬ。筆先で器用にごまかせはしない。諸君はあらゆる智能を絞つて、その人物を創造するための犧牲を惜しんではならない。前にも云つたやうに、林檎の色彩でも非常にかけ離れた色彩でありながら、しかも林檎にみせる眞實と同じく、この現實には居りさうもないやうな人物を、作家は創造することがある。將來かならずこんなタイプが生れるであらう見通しの下に創造するのであつて、出鱈目に獵奇的な興味本位で生むのではない。ツルゲネフは『父と子』の主人公の

バザロフといふ虚無主義者(ニヒリスト)を創造した。當時のロシアの社會にはこんなタイプの人間がゐなかつた爲、散々に野次られたものがその後幾程もたゝず續々と生れた。これは鋭いツルゲネフの『眼』にはちやんと幾年後の現實を見透し得たからである。してみると、作家はたゞ現實のみをリアリスチックに描いてさへ居れば事足りるのでなく、ヨリすぐれた寫實的表現は將來まで見通し得て、しかも現實にそのタイプの人物を示すほど高度なものなのである。

　ふたゝび林檎の例をとるが、林檎のうはべだけ見て描きそれが美味しさうな色彩や感覺を與へることは出來ても、ナイフで割つてみたら、外觀に反して蟲くひであつたとしたら、どうだらう。こんな例はこの人生には多いのである。作家は常に怠りなくリアリズムのナイフで、林檎を割つてよく吟味しなければならぬ。そして、林檎ぜんたいを描かなくとも、その一部分だけ描いてぜんたいを表現させる時にリアリズムのみが諸君に役立つだらう。前にも述べたが、各人各樣にイデオロギーがちがつてゐるから、同じリアリズムの手法で描いたにしても、その作品はちがつた林檎を描く。寒い晩を表現するのに、まづ遠廻しに自然描寫をはじめ、星がチカ〱と光つてゐるとか、溫度を丁寧に記したりする手法もある。が、クド〱と盛澤山に描くかはりに、林檎を丸かぢりしかけたらホアと息がつやゝかな膚へかゝつたとか、灯影が映つたとか、サクサクとたべる音とか、たつた一つの林檎を描くことによつて寒い晩が表現できる。馬鹿正直に何も彼もまるで寫眞にうつしたやうに描く必要はない。自然主義時代にはクド〱と說明をして、それからやつと本筋へ移つたものである。ロシアの古典文學などを讀むと、――千八百六十年三月十一日の朝はうらゝかであつたと先づそれから長々と自然を描いてゐるのに面喰ふことがある。ところが、表現方法が次第に發達して、この頃そんな長つたらしい描寫をしたら物笑ひの種となる位だ。いきなり本筋へ筆を進めて、事件の進むにつ

れて季節やら天候やら心理やら衣裝やらを描くのが現在の理想である。できるかぎり簡潔に、しかも正確に描くことは、短い文章でつよく胸をうつことを意味する。

かうして描いてゆく内に、どうすればうまく眞實味をもつた描寫ができるかそのコツを覺え、從つて樣々の技巧も生れるのであるが、常に用心をしないと技巧に眼がくらんで廻りくどいもの——現實を歪めてしまふ結果になる。素直に描けばよいものを却つてひねくれさせる。他人にはわからなくてもよい、自分だけわかればよいと云つた風な、獨りよがりの描寫は文學を侮蔑するものである。すぐれた作品ほど簡明に、わかり易く、如實に描かれてゐる。だからヨリ大勢の人々に理解され愛讀されるのである。いくら作家が腕にヨリをかけて描いたとて、讀者に理解されないものであつたなら、それは反古同然ではないか。

3

さて長談義はよして、諸君と共に一つ何か具體的に描いてみよう。

諸君は先づ、自分のいちばん得意な題材を選びたまへ。負けじぎらひの人はいちばん不得手な題材を選んで苦しんでもよろしい。ところで諸君はさま〳〵の環境にそだち、異つたイデオロギーを持つてゐる。學生もゐるだらう、勞働者もゐるだらう、サラリーマンもゐるだらう、農民もゐるだらう、病身な人もゐるだらう、別に働かなくても暮してゆける人もゐるだらう。さあ、どんな題材を諸君は選んだかね？　前にも述べたやうに、自分の體驗を基礎として描くことが、最も眞實味のある成果を得るのだから、たとへ主人公を正直に「私」としないでも、第三人稱で『彼』としてもいゝから、自分の體驗の斷片と新しく創造した斷片とを縫ひつなぐのである。

私は永らく勞働者の中にくらしてゐたから、その中から題材を選ぶことにしやう。(一人の旋盤工が、クビになる。理由は齡が寄つて能率が上らなくなつたからだ。そこで彼はスゴ〳〵と職場へおさらばをして歸りかける。友人たちは同情して何とかならぬものかと氣をもむ。が、誰も若し口出しでもして赤だと睨まれるのが恐ろしさのあまり、遂に默つてしまふ。薄情者、卑怯者と心で自分を叱りつけながら。旋盤工は歸つて肩をすぼめて妻にクビになつてしまつたと告げる。すると勝氣な妻は工場へやつてきて「ひどいぢやないかクビにしないでくれ」と吹鳴る。その權幕に人々は胸をうたれるが、やつぱり默つてしまふ。そして、ムシヤクシヤした氣持のやり場に困つて、家へ歸つてから自分の妻や子を叱りとばす)――と、まあこんな筋を構成した。現實の勞働者階級にはありさうなことだ。どころか事實あつたのだ。私はその平素は內氣で十六娘のやうだが、いざとなるとひどく勇氣のある旋盤工の妻とよく知つてゐる。それをリアリスチックに描いてみやう。諸君の中で題材のみつからぬ人は、私と同じい題材を描いてみやう。だが、もし諸君が假に選んだにしても、工場生活や或ひは勞働者生活をよく知つてゐないとしたならばオヂヤンである。それどころか工場生活をしてゐるところの勞働者であへ、自分の專門以外の機械や作業や、その他の術語は知つてはゐない。何も全部知らなければ描けないといふ法はない。旋盤工の生活を一部始終クドクドと描くのではなく、その生活の幾パーセントかを抉りとつて描くのである。が、それにしても知つてゐて損をする作家はないのである。知り過ぎるほど知つて、しかもそれに溺れることなく客觀的に描いた時、リアリズムは生きるのである。

　知つたかぶりは作家の癌だ。だから諸君はこれと題材がきまつたら――その作品をヨリ眞實味をもたせるために、どんな些細なものでも題材に附隨したあらゆるものを、よく調べてかゝる必要がある。とかく、文

學志望者や文學者の或る安逸群は、文學作品だけを反芻して事足れりと空嘯いてゐるが、それだけでは作家の肥料とはならぬ勝である。科學、醫學、數學、哲學と、所謂『課外讀本』を讀んで、廣汎に知識をもつてゐなければならぬ。作品の部分々々の寫實的表現がどんなに巧く描けてゐやうとも、全篇が纒りのつかぬ何となく生彩の缺けた、狹くて淺いものしか出來なかつたらゼロだ。リアリズム／＼とお題目のやうに唱えてゐる作家の、その作品のどこにリアリズムが生かされてあるかを調べてみると、大半「部分的」に啄木鳥みたいにつゝいてゐるのが目につく。全體を貫くそれを忘れたのか、又は意識的に默殺して、――雪靴の底がキユン／＼鳴つた、とか、彼女はニヤリと狡く唇の奥でわらつた、とか、さうした部分的なところにのみ力をそゝいで、讀み終つてから「いつたいこの作者は何を描かうとしてゐるのだらう？」と疑はずにはゐられないのがある。戒心すべきである。

　で、私は先程の題材に要する準備をほゞ完了した。書き出しはどうはじめやうか？　諸君も自分の題材と取組みたまへ。諸君の眼の前には髣髴として描かうとする題材が渦まくだらう。寫眞や繪畫はパツと一時にうつすことができる、が、小說は一字一句づゝ適當な文字を選ばねばならぬ。焦つてはならぬ。落付け。後から／＼湧きあがる情熱をグツと胸の中で押しとゞめて、ペンの一字づゝにそゝぎこむのだ。努力だ。根氣だ。性急に慌てゝ描くと龍頭蛇尾になるぞ。作家が、描かうとするものに――それがあまりに悲慘であるため、同情したり、顏を掩ふて眼をそむけたり、又は愉快な場面につりこまれて有頂天になつたり、絕えず動搖するやうではいけない。リアリズムを生かす作家は、まづ人間としてリアリストである筈である。が、私は諸君にいかなる場面にもたじろぐな、英雄であれとは言はない。人一倍に神經の鋭い文學的才能にめぐまれた者が、どうして心をうごかさずには居られやう。しかし、やゝもすると彼は興奮して常軌を逸したロマ

ンテストになり勝だから、こゝで鞭をうつことが必要である。リアリストたれ、と私はいふ。が、眞のリアリストは決して概念的な英雄的(ヒロイック)をさすのではなく、作家の場合は人一倍に衝動をうけ正視するに堪えない時に、彼は眼をそらし號泣もするだらう、(これが現實ではないか！)しかしリアリスト作家は直ぐと立直る。この立直るか立直らずにしまふかの關所が、リアリストをきめるのである。

偉大な作家――バルザックやトルストイの作品を注意ぶかく『作家の眼』で讀んでみたまへ。諸君が「あゝ……」と思はず本を伏せやうとするほどの場面を、彼らは克明に落付き拂つて描破してゐる。バルザックやトルストイは天才だから描いたのだ、と匙をなげてはならぬ。彼らも亦人間であり、ヨリすぐれた作家であつてみれば、ヨリ大きい心の動搖や苦惱を――ヨリ多く！――體驗してゐる。たゞ彼らはその苦惱に押し拉がれないで、はねのけて、心では泣きながらも遂に描き果した。決して鼻唄まじりに、のんきに描いたものではない。血まみれに傷ついて、なほも題材と格鬪をつゞける執拗な勇猛心を、そのいたましいほどの闘ひの跡を見てとらねばならぬ。とかく現象だけみてものごとを決定づけがちなものである。本質を見ねばならぬ。この二つを見て決定する――たとへば前の林檎のやうに――とき、諸君が描かうとする諸物象は、完全な寫實的表現を約束するのだ。生まはんかの知つたかぶりで取組みはしたものゝ、現實は決して生優しく好都合には出來てゐないから、ひつこみがつかなくなつたり背負ひ投げを喰つたりする。ベソを搔かぬ前にまづ作家はリアリストたる腕前を鍛えねばならぬ。文學は制作する諸君にとつては稀代の惡妻である。魔女だ。手に負えないぞ。少し甘やかせばつけこんで誘惑するだらう。かと思ふと、ひどくひつぱたけば、泣いて手がつけられぬ。で、少し氣嫌でもとらうものなら直ぐ頭を擡げて口說く。心中でもしかねないほど熱烈に囁くかと思ふと、次の瞬間石のやうに冷淡になる。ちよつとの油斷もならない。しかも諸君は彼女に惚れこん

である！　この惡妻との執拗な鬪ひ――現實を描くくるしみに閉口垂れるな。現實に徹底しない作家の描いた表現は、ちよつと見は仲々尤らしいけれども、又胸もうちはするが弱々しく、どこかで化の皮がはげる。こゝに至つて再び諸君は、リアリスト作家になるのには机の上でのみはなれないのであつて、現實の苦惱の中を直進する勇者こそが成り得ることを頷くだらう。生活體驗を私がすゝめたのはこゝにあるのだ。

4

さあ、素直に描いてみよう。廻りくどい文章よりも、素直な文章で描くこと。現實の苦しさに耐え兼ねるか、又は逃避しやうとするものか、それとも現實の矛盾を可として大衆の眼をふさぐ意圖があるものなら、リアリズムによることは不要である。作家がヨリよい人生社會をのぞみ、不安と苦惱につかれ切つた人々へ幸福をもたらすために、その眞實を作品に盛らうとするならば、一人にでも多く理解させるために素直に描くべきである。ところが、おやおや、諸君の中には（どうしたら巧く描けるか）と頭をひねつて、小難しい、乙に澄しこんだ、ひねくれた文章で悦に入つてゐる人はないか？　頭の中でデッチ上げた『現實』は芝居がゝつてしまふ。小手先で飾りつけた『眞實』はわざとらしい。

私は、今、旋盤工が上役から、クビを言ひわたされてゐる場面を描かうとしてゐる。素直に描け。觀念的になるな。リアリスチックに」等と自分に言ひきかせながら、知らぬ間にボロを出してゐる。――「十五年もこの工場で働いてくれた君をクビにするのは忍びないが、ね、この不景氣では」と上役は殊勝らしい聲で言ふと、眼鏡の奥からチラリと旋盤工の顔をぬすみ見た。――狡い、資本家側の描寫なのである。さてその次だ、――旋盤工はこゝろもち顔をうつむいて、上役の言葉を聞きながらガニ股を微かにふるはせてゐた。そ

して突然顏をあげてまともからみつめると、「それは横暴だ！」と底重く難詰した。彼の瞳は血走り、唇がワナ〳〵とうちふるへ、憎惡のために全身が小きざみに戰く。――と書いた。相當高潮した場面である。讀者はハラハラするだらうか？　上役の前で憤然とどなりつける英雄に喝采を送るだらうか？　又、この描寫は眞實にあふれてゐるだらうか？

よくない。一見リアリスチックに描いてゐるやうだ、が、だまされてはならぬ。私は既に私の心の奧にもつてゐる理想を安易に出してゐる。現實の勞働者が、クビになつたときにこんな權幕は絶對にないといつてもいい。彼の背後に團結した勞働者がゐるなら格別だが。これがプロレタリア文學の初期であつたなら、大手を振つてのさばられたであらう。もし、この描寫を勞働者自身によませたらどう批評するだらう。きまつてかう言ふにちがひない――「けッ、おれたちのことをちつとも知つてやしないぢやないか！」と。

大衆文藝なら或ひはヤンヤと云はれもしやう。だが私のこの作品は眞實をリアルに描かねばならぬ。從つて私はもう一度描寫を考へなほさねばなるまい。諸君も自分の描寫をしらべたまへ。惡妻が知らぬ間に首へからみついて、眼をふさいでゐたことに氣付くだらうから。

かと云つて、決して現實を鏡にうつしたやうに描くのみで事足りるのではない。ツルゲネフの例をとつたやうに、われ〳〵は現實の辨證法的發展による將來に、必然的に生れるべき新しいタイプを現實に示すこともできる。示さねばならぬ。示すことによつて人々はどんなに力強く明るく思ふことか。だが、それでは私の描いた旋盤工が、クビになつて上役へ楯づくのも『新しいタイプ』ではないか？　私の最初に構成したときの旋盤工は、現在よくあるところの、半機械化された意氣地のない勞働者で、心の底には不平不滿を抱きながら面と向つては何も言へないタイプであつた。むしろその妻の方が勇敢なのである。妻を通して、現實

の勞働者大衆を鼓舞しやう鞭うたうと、作者は考へてゐるのである。それならば、何も、こゝの場面で無理に『新しいタイプ』を出す必要もない。ありのまゝに、旋盤工の心の衝動や、落膽やをリアルに描いて置けば置くだけ、筋が進んで大詰の妻がどなる場面が生きてくる。

さて今度は上役の批判に移らう。私は、やゝもすれば「上役は憎いもの、勞働者の敵」といふ先入主をもつてゐる。だから知らぬ間に寫實的表現から離れて、上役を戯畫化（カルカチュア）する。たとへばビヤ樽だとか蟇だとか豚だとかと、肥つた醜惡さを讀者へ與へる手段として描く。それも或る場合は成功をするが、忘れてならないことは上役でも人間としては非常に好人物がゐるが、しかし彼の屬する階級が敵であるからには、結局は敵の位置にゐるといふ本質を摑むこと。そして樣々の現象――たとへば私が先程も描いたやうに、一見まるで旋盤工の味方のやうでありながら、實際は敵であるが尠くとも惡く思はれたくないために優しく言つてゐるうらはらな心理――を描かねばならぬ。作者が上役を惡く表現を鼓張したならば、かへつて讀者に反感をもたれるし上役をさうすれば相手の旋盤工もさうしなければならず、遂にはぶちこはしになつてしまふのである。

私は再び描きなほす。……やがてハタと行詰る。なるほど上役も旋盤工も、自分としては相當描いたやうだ。が、工場内の作業や音響や色彩や臭氣や溫度がわからない。これでは本當の人間は描けない。さうなつてくると旋盤工の體つきや言葉つき、乃至は心理などまでが自分の描いたのはちがつてゐるやうに思はれ始める。感じがピツタリと出てゐない。上役と旋盤工の會話や動作は描いたが、それだけに氣をとられてゐて他の何物も顧みてゐないではないか。たつた六七行でそんなに慾張つても仕方のないことだが、しかし充分に氣を配つてゐなかつたことは事實だ。もし私が「まアいゝや、どうにかなる」と捨鉢に描きつゞけたとし

たら、きまつて失敗するにちがひない。私は作中で至る所にインチキをしなければならないから。

5

その物象をヨリ強烈に印象づけるために形容詞がある。何々のやうにとか、何々みたいにとか、單調な描寫をたすけるのであるが、これも度を過ぎるとキザで折角の寫實的表現が混亂する。志賀直哉の文章には形容詞が少いが、それで劣るとは誰も思はない。とかく形容詞は鼓張しがちであるから、注意して用ふべきである。

私も形容詞を今描いてゐる作品に用ひかけてゐる、——旋盤工は上氣してボッと顏をバラのやうに赤くした、——と書いた。これは妙だとは思はないか。何かしらピッタリとしないものがある。バラのやうになんて、少女ならあてはまらうが、逞しい旋盤工には不適當である。その雰圍氣に適合した形容詞を選ぶならば生きるのだ。やたらにどんな形容詞でもくツつけたらいゝなんて、べら棒もない無鐵砲なことだ。旋盤工に適合したものを選ばねばならぬ。もしどうもいゝのがなかつたなら、素直にたゞ「上氣して赤くなつた」と描いた方が無難である。

言葉も同樣である。旋盤工にサラリーマンや學生の言葉をさせたら失敗だ。何も定型があるわけではないけれども、常識として考へねばならぬ。よく勞働者といふと、べらんめい言葉を使はせてゐる作品に出會ふが、工場勞働者はもつと洗練された言葉を使つてゐる。又、各勞働者には言葉なまりがある。關西そだちの人、東北そだちの人とそれ〴〵に東京辯の中に含まれてゐる。

動作も見逃してはならない。旋盤工には機械操作以外にも、ちやんと長い間の習慣がにじみ出てゐるもの

である。そしてどんな人間にも大なり小なりに癖や特長がある。それを描く内にチョイ〳〵と忘れずに覗かせると、人間が生きて潑溂としてくる。下手な作品には最初にすつかりさらけ出し、說明し盡してしまふから、後半になるともう描くことがなくなつて機械的に會話させたり、動作もあつさりと操り人形みたいになつてしまふ。みつともないかぎりである。かと思ふと、工場內で――作業中に――ズラ〳〵と會話を永たらしくさせてゐる。私もいつか勞働者から注意されて赤面をしたことがある。工場內を知らぬからだ。とても烈しい金屬性の音響の中で話ができるほど、現實の工場生活は悠長ではない。これは工場の例であるが、諸君が各自に描きつゝあるところの題材に就いても共通すると思ふ。

私は再び描きつゞける。かうして限りなく格鬪をつゞけてゆく。喫茶店でオダをあげてゐるほど樂に現實がリアルに描けるなら、今更何をか言はんやだ。終りに言ふ、自分が裸にならないでゐて相手へだけ强ひる卑怯さはよせ、と。

つまり現實は諸君が裸にならぬかぎり裸にはなつてはくれないのだ。

記述的表現――井伏鱒二

「記述的表現について」といふのが私に與へられた課題なのでありますが、記述と敍事を大體同じと考へ、はじめに敍事的表現と修辭の一般について感銘を述べます。しかし感情移入といふことを知り、自然現象や社會を有情化して表現すべきであることを納得し且つサンボリスムの洗禮を受けてゐる人は、文學の表現形式を敢て敍事的表現とか印象的表現とか心理的表現とか表現派的描寫とかその他の分類にあてはめて文學を鑑賞する要はないといふのが私の日ごろの感想であります。しかしすべての文學作品は、表現形式の上でそれぞれ分類され、各類項に編入されることができるのはいふまでもないことで、作家によつては好んで敍事的表現方法をとる人もあるし心理的表現方法を用ひる人もあつて、また一人の作家についていつても時と場合によつては題材の關係や題材を取扱ふときの內心の要求から日ごろとは見ちがへるやうな表現方法を用ひることもあり、すべて作品の表現形式はその作品を書くときの作家の建康狀態と感動によつて自然に決定されると見なすのが作品に對する禮儀ではないかと考へられます。鑑賞力が豐かで透徹した神經を持つてゐる讀者ならば一つの僞りのない作品を讀んだときには、たいていその作品を書いた人の歩きかたのモーションや息のしかたなど想像することができさうにも思はれ、表現形式とか手法といふやうなものは作家の肉體と切つても切れない必然な交渉を持つてゐるかと考へられます。但し、ここで僞りのない作品といふのは、時

流の墮性など信仰せず概念を排撃した作品の謂ひであるのは勿論のことで、創作し或ひは鑑賞する場合、虚僞として排斥すべきものは道德上から一般に虚僞のことと見なされてゐる約束ごとや規約ではなくて、文學の場合虚僞とは墮性と概念とを指してゐるのを忘れてはいけないと思ひます。なぜかといふに生きようとする意志はあらゆる事物現象のなかに存在してゐるが墮性と概念のなかだけには存在してゐないからであります。作品は社會人間の生命力を發掘し感得するための社會人間の必需品であつて、作品のイズムは別して人間として生きる上のイズムでなくてはならないのであります。文學上のイズムとして誤用されやすい敍事的表現とか印象的表現またはその他のイズムは、決して生きる上のイズムではなく、したがつて私は强ひて文章上のイズムとして取扱ひます。しかしこのイズムが問題にされ、しばしば重大視されるのはそれが遺憾なく作家の情熱や智性の具體化された姿勢であつて、生きる上のイズムの遵守しがたいところを如實に語つてゐるため結果は同一のイズムかとも思はれて重大視されるのも無理でないと思はれます。けれど熱情のはげしい要求によつて創作する人や、作品の出來榮えを氣にしない自由な人たちは最初から形式を考慮に入れる暇などなくて、出來上つた作品に思はず形式がそなはつてゐるといふのが本來であります。この講座の組織篇にも、佐藤春夫氏の「文章構成の精神」の章に「各人各自の性格に從つてその適當と信ずる方法を各自に工夫して各自の文を學び、各自に一家を成されるのが文を學ぶの最上の方法であらうか」といつてゐるやうに、同樣な意味の努力をすれば、各人各自の性狀にしたがつて各自の體質に密接な表現樣式が自然に生れて來るだらうと思ひます。樣式を氣にしすぎて才能を無駄にした人の例を擧げてみると、これはあまり極端すぎるかもしれませんが私の知つてゐるQといふ中年洋畫家は、美術學生時代に風景畫が文展（そのころ帝展のことを文展といつた）に當選して美術雜誌で非常に賞讃され、彼の繪は樹木と小川の對立が線の交錯にお

いて垂直の角度をとつて恒久的な印象を與へたとホヰッスラアの構圖とタッチを引きあひに出して賞讃されたのです。彼がその繪を未だに保存してゐるのを私も見せてもらひましたが、可成り迫力のある繪で、彼の才能は乏しくなかつたことを示してゐるのにもかかはらず、美術雜誌で讃められてからの彼は、線の交錯において垂直の角度をとるやうな構圖ばかりを選ぶつもりで寫生に出る習慣がついてしまつて、モチフに出かけても結局は小川があつて樹木が立つてゐる風景しか描かなくなりました。もう今では、彼は小川があつて樹木がある風景に出會さないと、そして太陽が照つてゐるときでなくては繪を描く氣力がなくなつてゐます。太陽がないと樹木の幹に陰影が現はれないので、たぶん強い垂直の線が見えないといふのでせう。これは年が若いのに讃められすぎて幾分か精神に錯亂を來たしたためであるともいひますが、藝術が技術でないかぎり、重ねて同一の題材を取扱ふにしたがつて作品は書くのが困難になるのが普通でありませう。大工職ならば同じやうな鴨居をたくさん削れば削るほど鉋をつかふのが上手になつて材木を見事な鴨居に仕上げることもできますが、同じ題材は書けば書くほど難かしくなるのが當然であるかと思ひます。先年、私は上州の片田舍に旅行したとき、擊劍の上手な六十歲くらゐの老人がお面を擊ち込むのに神技を持つてゐるのを見て來ました。この老人は若いとき誰よりも擊劍がへたくそで、すこし賢くない男でもあつたのでお面よりほかには練習しなかつたさうです。何十年間といふもの熱心にお面ばかり擊ち込むことを習つてゐると、たうとう誰もこの老人のお面を受けとめるものがゐなくなつたといふことです。これは一つの表現樣式の墮性にとらはれることの例ではなくて、この老人の態度は前述の佐藤氏の「文章構成の精神」にいつてある「各人各自の性格に從つてその適當と信ずる方法を各自に工夫して……」といふ態度に必適する例であります。

前置きがながくなりましたが、玆に述べたやうに「感情移入といふ……云々」といつたのは、敍事的表現

の作品も讀みかた次第では叙情的表現の作品と同じ分量の追想を讀者に呼び起させ、また同じ分量の聯想を呼び起させるのが本來で、同じ情熱は美の分量を同じ分量だけ持ち來たすからであります。讀みかた次第といふのは、作品に訴えるつもりで素直にぶつつかつて行くことで、これは文章研究の意義に添はない抽象的な話だといはれるなら、この講座第三卷組織篇中の「文章とリズム」といふ章を引用して說明します。その文の筆者堀口氏の拔萃されてゐる淨瑠璃「繪本太功記」の尼ヶ崎の段「入るや月漏る片庇、ここに苅取る眞柴垣、夕顏棚の此方より（後略）」とある文章は、潑溂と聯想を呼び起こす作用によつて或ひは敍情的表現だとさへ判斷しがちな文章であります。堀口氏はこの效果を「リズム強く、且つ力があり、聲響の緩急宜しきを得て、呼吸もまた頗る妙……」のためであるとされてゐます。事實その通りでありますが、人物の動作を現はすために「氣は脹弓」「敵に覺られじ」「合點行かず」（組織篇、一六七頁の堀口氏の拔萃文を參照されたい）といふ人物表情の說明（決して心理解剖ではなく、これを心理解剖だとするなら概念に墮ちることになる）はともかくとして、この文章のなかには更らに幾つもの敍事文がたたき込まれ、そのために雄渾な情緒が澎湃として盛りあがつて來るのだと思はれます。これは早くいへば芝居臺本として書いたせいでもありますが、作者はこの芝居の演出家（？）の鑑賞力を信用して存分に文章のなかへ更らに幾つもの敍事文をたたき込んだものでせう。それ故、たとへば「心は矢竹藪垣の、見越の竹をひつそぎ槍」といふ箇所の文章にしても、この芝居を舞臺で見たことのある人は、どんなに幾つもの敍事文がそこに織り込まれてゐるかを演出の效果によつて知ることができるでせう。舞臺に「現はれ出でたる武智光秀」は、われわれがこの文章を讀むやうに素早く短い時間で演技し終ることは不可能で、そんなに動きまはればレヴューかと間違へられます。この臺本の作者は表現形式といふことを念頭に入れて書いたかどうかはわかりませんが、この臺本の演出家はこの

文章をどんなに立體的に、美しく手間どるやうに語つたらいいかに苦心したでせう。それは速度と要求される時間を計る苦心であつて、この點を文章で充分に成功してゐる現代作家のうち、代表的な敍事的表現を用ひる人は三好達治であると私は信じます。三好の作品に「鹿」といふ詩があります。

鹿

午前の森に　鹿が坐つてゐる
その背中に　その角の影
彈道を描いて　虻が一匹飛んで來る
遙かな谿川を聽いてゐる　その耳もとに

この文章のなかには一片の人物表情の説明も敍情的表現もなく、これは一から十まで敍事的表現に終始してゐます。この詩によると翠綠したたる森の午前十一時二十分ころかと思はれる時刻が想像され、かつて天城山の森林を印象ふかく見た人はおそらくその山葵の生えてゐる森かげや鶯のとまつてゐる老杉の木かげを思ひ出し、榛名山を印象ふかく見て來た人はたぶん木の間がくれに湖水の見える木かげや草むらを思ひ出すでせう。また一度も森を見たことのない生來の盲目は、いつか木の葉に手をさはつたときの追想で何だかしれないが明るい太陽が照らしてゐるのに暗い森のなかを思ひ出すでせう。その森に鹿が坐つてゐる。そして「その背中に、その角の影」といふ工合ひに、その背中に視線をうつした人は直ぐに角の影を見つけるが枝のやうなその影が角の影だと氣がつくには「その角の影」。わざわざ「その角の影」と讀み去るだけの時間を要するのであります。さうして鹿の「その耳もと」に一びきの虻が飛んで來ますが、ぶうんとうなつて飛

んで來る虻の羽音がきこえてから鹿の耳もとにとまつて虻だと氣がつくまでには、作者は「彈道を描いて」と感じるだけの短かい間を要したらうと思はれます。けれど虻が鹿の耳もとにとまると同時に、ぶうんといふ微かな音は消え、靜かな森の氣配のなかに「遙かな谿川」がきこえて來ます。私のこの說明は或ひは三好達治の詩の情緖を損傷するかもしれませんが、さういふ疑懼を感じさせられるまでに「鹿」にはゆるかせにならない敍事的表現の完璧が見えるのであります。言葉が人の目に耳に感じられ配置される順序も、第一ゆるがせにされてゐないのであります。淨瑠璃の文章をひきあひに出したついでにいひますが、敍事的に失敗して舞臺で見ても語るのをきいても讀んでも退屈な技巧だけの文章「先代萩」にさへも、習慣的ながら言葉の配置に當を得てゐるのを隨所に見受けられます。たとへば「奧より走りて千松は、その菓子ほしいと引つ摑み……」といふところでも「千松は奧より走りて、その菓子ほしいと引つ摑み」では、最早千松の姿は讀者に如實感をもつて想像されません。ふすまの閉ぢてある部屋に誰やらいきなり驅けこんでくる段取りを見せ足音を「ばたばた」いはして驅けて來て、唐紙が「さつと」開くと千松が「ばつと」現はれたといふのであつて、このやうに「ばたばた」とか「さつと」とか擬音をつかつても反つて退屈な噓らしい說明にならうとするところを「奧より走りて千松は」と簡略に生き生きと敍述してゐます。これは專ら「奧より走りて」と人物のない動作を先づ述べたところに現はしたい狀景と敍述との一致が生じて、「ばたばた」といふ足音を見せ、誰が驅けて來るのかと思ふ途端に千松が現はれる結果、說明なくして「ばたばた」といふ足音や「ぱつと」いきなり出て來る姿が描出されたものであらうと思ひます。そして唐紙のかげから現はれた千松の子供らしい純情は、寧ろ手短かな敍事的表現のために感動的な姿に見え、彼が勢ひ込んで自ら犧牲者となりたい衝動にかられてゐるのがはつきりと讀者につたはります。そこでこの純情多感な子供が、人前もはばから

す、その菓子ほしいと「引つ摑み」などするところに敍事による心理表現と敍情とが現はれ、まだこれでもかと引つ摑んだ菓子を口に頰ばり、どうしても幼い主君を危急から援ひ出さうとして「えいえいえい！」とばかりに菓子を載せてある器を可憐な足で蹴とばすのであります。しかし原文には「幼い主君を援ひ出さう」といふそらぞらしい說明的な解剖は加へられてゐないのであります。

しかし舊來の日本人には心理描寫をこころみる作家がすくなく、淨瑠璃なぞは心理とはいへないまでも表情を說明するに役立つくらゐの解說が加へられてゐます。その他の文學作品といへば、ことに敍事的であるものばかりが多いのは、人種の肉體的素質と淡白な味はひの言語と風土的の無常感のせゐによるのかとも思ひます。芭蕉の「古池」の句にしても一茶の餅を切る句にしても、非常に表象的であると同時に非常に敍事的で、最初の文學である古事記などに至つては、發端は殆んど固有名詞をならべただけの系圖記錄にすぎません。しかし私はときどき「狹井川よ雲立ちわたり云々」などの古事記のなかの敍事的表現の短い歌が千倍もながいプルーストの文章よりも力强く腦裡に殘つてゐるのに氣がついて、私の日ごろの念願が私には不自然なのではないかと懷疑におち入ることもあります。もとより危險が身に迫つて訪れてゐるのを習慣的に感知して、ふと自分が賴りなくなるのが慣はしでであります。

以上、甚だ修辭に終始した短文で申しわけないと思ひますが、敍事的表現の作品を鑑賞する場合には、追想と聯想とを許すかぎり喚起させる直感をほしいままにしなくては外形に迷はされ易いことをつけ加へて終りにします。

描寫的表現

——諏訪三郎

1

描寫的表現とは、描寫による表現で、これは記述的表現と對蹠する。そして、繪畫にあつては、色と線と點とによつて目的が遂せられ、文章にあつては、文字の連鎖、堆積によつて、ある對象、ある場面の繪畫化を意味するものである。もつとも描寫には、自然描寫、心理描寫、會話による描寫、性格描寫、性慾描寫……等多くの種別があつて、一見、文章の繪畫化といふ意味と離反するやうに思はれるかも知れぬが、嚴密に云へば、以上の各種とも、いづれも、文章を通しての繪畫化であると云つて誤りはないのである。たゞ、繪畫化といふことを、一概に風物畫化と即定するには及ばない。こゝでそれを説明するまでもなく、近代美術の傾向がそれを指摘してゐる。即ち近代美術の特徴は、より動的であり、心理的乃至科學的である。

2

描寫的表現が、文章上重要なものであるといふことは、散文藝術——小説の形態に於て、遺憾なくその特長を發揮してゐると云ひ得る。小説構成の補助として、或は後援として、或は點景として、かなり重要な役目を果してゐることは、あらゆる作品から指摘されるのである。

そこで先づ、近代文藝家によつて名稱づけられた描寫法の主なるものを一通り列擧して、それに私見を加へて見ることにする。

イ、平面描寫

　これは、小說構成の技巧上の用語で、田山花袋氏によつて名づけられたものである。卽ち、小說を構成する場合に、絕對に主觀を排斥して、出來る限り客觀化する技法である。しかも、作者の主觀を排斥するばかりでなしに、描かんとする對象に對しても、絕對にその內部的存在に立入らず、また人物の內的精神にも立入らず、ただ、見たまゝ、あるがまゝ、觸れたまゝ、聞いたまゝをそのまゝに描寫するといふ主張をもつものである。卽ち、自己の視覺、聽覺を通して經驗したものを、そのまゝに描いて、讀者に何物か、あるもの――を與へようとするものである。これは明らかに、自然主義文學のもつ特性の一つであつて、裝飾的に絢爛を極めた古典文學、美しき理想を求めて飽くまでも敍情的な浪漫主義文學と、もつともよき對照をなすものである。しかし、人生に何んの希望も、理想もなく、ただ、陰慘なる人生の記錄を寫すに終始した自然主義文學に多くの缺陷があつたと同樣に、田山氏のこの平面描寫にも、多くの過誤が指摘されて、これに反對して、立體的描寫なる主張が生れ、小說構成の技法としても、多くの反擊を受けて、いまでは殆ど顧みられなくなつたのである。

　しかし、何んと云つても、近代文藝の基調が、自然主義文學にある如く、近代文章の發生も、自然主義作家によつてなされたと見るべきが至當である。かゝる觀點から、文章に志すものは、少くとも田山花袋時代にまで遡つて、硏磨すべきであると私は考へてゐる。否！　諸家の意見もまた、さうである。現代でもなほ一部に於て使用されてゐるスケッチ文とか、印象的描寫とかいふのも、平面描寫と同一軌道のものと見て差

しつかへない。(もつとも、田山花袋氏は、平面描寫の主張者ではあつたが、決して名文章家ではない。いつの時代でも、先驅者にはあまり完成を望めない。)

ロ、一元描寫

これは、岩野泡鳴氏によつて名稱づけられたもので、同じく自然主義的時代の產物である。當時は、よく一元描寫とか、多元描寫とか云ふ用語が使用されたが、これまた、小說構成上の技法を指すもので、作中の一人の視野を通して見たまゝの世界を描くといふ主張であるが、平面描寫があくまでも客觀的であるのに反して、これは、何處までも主觀的である。卽ち、一元描寫といふのは私小說、一人稱小說の別名であると見てよいのである。

ハ、自然描寫

これも、自然主義作家によつて發達したものである。およそ小說には、人物、筋、背景、この三つの要素があるが、浪漫派の小說では、人物と筋とが重要視されて、背景(周圍、或は雰圍氣など同じ)を閑却したが、自然主義文學に至ると、この背景を重要視して、それを描く爲めに精緻を極めたのである。こゝでいふ背景とは、舞臺で云ふ背景と同じく、人物と筋とをのぞくその他のすべての物象を指すもので、人物を圍繞し、それに影響を及ぼすところの對象を總括して言ふのである。

そこで、自然描寫とは、廣義に解するなら、以上に述べた背景――周圍の描寫を指すものと見てよいのであるが、普通では、山雨野景の風物を描くことを指してゐる。ツルゲネフ、トルストイ、ドオデイ、モオパッサン等は、いづれも優れた自然描寫を有つ作家で、日本で云ふなら、島崎藤村、志賀直哉、佐藤春夫、吉田絃二郎の諸氏であらう。自然描寫の効果は、散文藝術にあつては、自然を描くことによつて、作中の人物の

情緒を描寫する役目をもつもので、小說構成上かなり重要なものであるが、自然主義初期の大家達は、やゝもすると、自然描寫を餘りに重要視した爲めに、かへつて、讀者の印象を煩雜に仕過ぎて、作品の効果を薄めたものが多いやうである。中には、小說なのか、紀行文なのか、一寸判別つかないやうなものも少しとしないのである。ゾラや、モオパッサンなどにもその傾向が多く、日本では、――自然主義作家とは云へないが――尾崎紅葉、川上眉山、廣津柳浪等、即ち硯友社時代の作家に、その惡弊が指摘されるのである。

しかし、現代の作家達にあつては、小說技法も當時よりは、遙かに進步して、作中に自然描寫を取り入れる點でも、實に間然するところが無いまでに洗練されて來てゐる。が、依然として、小說作法中、最も困難なものとされてゐる。成功すれば、効果もまた大なるが故に、また失敗し易いものである。現代作家中、自然描寫を効果的に使用し得るもの、果して幾人あるであらうか？ 私は、こゝ三四年、若き文學修業者の作品を讀む機會を持つて來たが、彼等の多くが、「それは春の夜のことであつた。」とか、「それは眞夏の海邊の出來事である。」とか、さういふ書き出しで、實に無用の自然描寫を少しの反省もなしに亂用してゐるのには、驚く限りである。

かつて芥川龍之介氏は、私に、次ぎのやうな意味の話をされたことがある。

「君、小說がうまく書けないで困るときは、自然描寫を一寸入れるといゝよ。すると、すらすらと後が續いてくるものだ。恰度、壁ばかりの家に、小さな窓をつけたやうに。或はまた、一枚の小さな風景畫をかけたやうに、大變効果的だ。しかし、せいぜい三行以上は書いてはならないよ。」

三行以上は、書いてはならないといふ言葉は、實に翫味すべきであらう。即ち、自然描寫にあつては、最

も簡潔にして、しかもより印象的であることが最も大切な要點なのである。それ故自然描寫に素朴な筆をもつと云はれるチエホフの言葉に、

「ある小說家は、山の景色とか、空の色とか、雨の夜とか、さういふ自然を描くに、實に苦心して、くどくどと書くやうであるが、私には、その苦心は無用である。私は、空が晴れてゐたら、晴れてゐたとだけかくし、雨の夜は、雨が降つて、暗い晩だつたとだけ書く。それ以上の描寫は必要を認めない。」

と云ふ意味のものがある。これまた、非常に含蓄のある言葉であると思ふ。

二、性格描寫

これは、個性描寫とも呼び、人物表現の技法を言ふのである。そして、この技法も、自然主義派の作家によつて、著しく發達したものである。

自然主義以前の文藝では、やゝもすると、美とか莊嚴とか、一種の理想的概念が根本になつてゐて、人生普遍の性格を寫さうとしたが、自然派の作家に至つて、自分の直接經驗によつて、眼前の人物或は生活を通して、人生普遍の類型を寫さずに、個體を描かうとしたのであつた。

しかしこゝで、一應注意を要することは、性格描寫の技巧的方面の問題であるが、性格描寫の對象が、強ち自然主義派の作家達の主張するが如く、作家の直接經驗に俟つといふことは、重要な條件ではないのである。少くとも、作家にあつては、彼の胸中に於て、創造的工作が熟成して、その空想中の人物が、生きた人間として活動し、讀者をして現存の人間の如く意識させることに成功したならば、如何なる性格、また如何なる人間を描くことも、作家の創造的活動の範圍內に屬する自由である。現今、やゝもすると、寫實主義派

と、直接經驗主義派とを混同して、誹謗する聲を聽くが、それはまさしく認識上の大なる過誤である。(尤も嚴密に言へば、かの有名な「藝術は自然を超越する」と云つたワイルドの言葉などは、單なる修辭上の麗句に過ぎぬもので、如何なる人間の精神活動と雖も、個人の直接經驗を根本基調とする點に於て變りはないのだが。)

ところで、性格描寫の方法論に移るが、それには、實に多くの方法があり、形式があるが、ある評家はこれを二つの相對峙する方法に區分してゐる。卽ち、直接描寫と、間接描寫とである。

直接描寫といふのは、人物の特性——性格が、作者の說明的描寫によつて、直接に讀者に傳へる方法を言ひ、間接描寫とは、作品の必然的展開から、自然に——間接に——讀者に推測想起させる方法を云ふのである。それ故直接描寫法にあつては、作者或は作中の一人物が、恰も映畫說明の辯士の如き役割をなして、自分の描かうとする人物の性格を說明することになり、間接描寫法にあつては、かのトオキイ映畫の如く、作者はまつたく作中の人物に對する說明をなさずに、作中の人物の行爲、會話、及び形貌を描寫することによつて、その個性を表現する方法である。

然らば、直接法と間接法との効果如何の問題になると、間接法は、直接法よりもその表現が困難ではあるが、それに熟達すれば、より多く藝術的であると云ひ得るのである。と云つて、實際問題としては、間接法のみを使用してゐる作家は絕無と云つてよく、大抵の場合は、この二方法を適度に併用してゐる作が多いのである。

ホ、會話による描寫

言葉がちよつとをかしいが、會話によつて、作中の人物の性格なり、行爲なり、心理なり、情緒、形貌な

りを、間接的に表現する方法を言ふのであるが、これは、小說作法上、かなり重要なものである。

かつて、佐藤春夫先生は私に、「小說の會話が十分に書けるやうになれば、相當なものである」と云ふ意味の言葉を洩らされたことがある。又、ある讀者は「小說の會話といふものは、私達が日常話してゐるものとは、全然別な構成をもつものですね！」と驚いて話してゐるのを聽いたことがある。事實、その通りで、戯曲にしろ、小說にしろ、作中の人物の語る會話といふものは、日常人の會話を、そのまゝ寫してゐるのではない。實に、作者の密接なる整理を經た表現であつて、日常會話をそのまゝ記錄したものとは、相當の隔りがあることに留意すべきである。それは、畫家がスケッチするに際して、その對象を、何から何まで、宛も寫眞を撮すやうにカンバスに塗るわけではなく、作者の感覺竝に技法によつて、材料の取捨整理を行ふのと同一である。

菊池寛氏は、「僕の小說は、會話が生命である。會話を除いては、僕の小說の面白味がなくなる。」と云つてゐられるさうであるが、氏の如きは、實に會話の上手な作家で、近來の氏の作品を讀むと、殊にそれが指摘される。

「ね、いゝでせう。妾、直ぐ歸つて來てよ。」
「お前は、今夜は馬鹿に美しいな。」
「さう、たまには、美しくならないと、やり切れないわ。」
「なぜぢや。」
「そりやさうよ。いつも汚けりや、始まらないぢやないの。」

「何を始めるのや。」

「ほゝゝ、何うなすつたの？」

「お前は此頃、俺をほつたらかしてばかりゐるぢやないか。」

「どうして。」

「今夜は俺と一しよに行け。」

「そんな無理を言ふもんぢやなくつてよ。」

「俺と行け！」

「いやよ、今度行くわ。あなたに濟まないと思つてるんですけれど、仕方がないぢやありませんか。」

これは、同氏の「受難華」のある會話であるが、一語の説明もないのに、實によく二人の男女――夫婦者の性格なり、身振りなりが、髣髴として讀者に想起されてくるではないだらうか？　いま、その題を何うしても思ひ出せないが、氏が「三家庭」の前に朝日新聞に連載した長篇小説に至つては、會話の妙は、まさに躍如として、神技を思はしめるものであつた。もつとも、氏の作品は、通俗的であり、派手であるところから、そのうまさもより目立つのかも知れないが、古今東西を通じて、いづれも第一流の文藝作家は、いづれも會話による描寫に卓拔な技法をもつてゐる。少しく注意して讀むなら、直ちに首肯出來ることである。「小説の會話が十分に書けるやうになれば、相當なものである」といふ意味は「一流の作家にならなければ、會話は十分に書けるものではない」といふ反語かも知れないのである。

ついでに附記しておくが、會話は、あくまでも描寫法に依る表現を採用すべきであつて、説明になつては

いけないことである。初心者の文章を見ると、往々、會話が說明的になつてゐるのを發見するが、會話が說明に墮してしまふと、それは會話ではなくなるのである。

3

以上に述べた以外にも、なほ多くの描寫的表現はあるが、いづれも大同小異で、以上の何れかに屬してゐるものと見て、ほゞ誤りはないであらう。また、近來、いろいろな新文學の發生により、描寫的技法の上にも、各自の異說が主張されてゐるが、それに註解を與へることは、制限ある頁に於ては不可能でもあるし、同時に、あまり必要のないことのやうにも考へられるのである。寫實主義を舊套なりとして排斥してゐる今日にあつて、ルナアルの「にんじん」や、ドオデイの「風車小屋だより」や、フロレンスや、バルザックや、ドストイエフスキイや、ジイッドの作品が、絕讚されるのだから、猫の目の如く變る日本文壇の分派的主張などにあまり注意を拂ふことは、害こそあれ、あまり益のない無用な技であらう。

4

描寫的表現と、記述的表現との比較を、簡單に述べて見よう。記述的表現は、作者の、理智的判斷を文章によつて、讀者に話して聽かせようとする氣持の表現である。だから、記述的表現は、ややもすると作者が、無理矢理に讀者を引きすり廻して行く嫌ひがあつて、他の文章に於ては別であるが、少くとも小說に於ては、非常に特殊なる場合を除く他は、なるべくこれを避けるやうにしてゐる。そこへ行くと描寫的表現は、視覺、聽覺、觸覺、味覺、等による情緖の文章による再現である。だが、拙惡な描寫になると、作者が、小說の人

物とは全然遊離してしまつて、勝手に道草を食つたり、時によると、作者自身までも忘れてしまつて、描寫の爲めの描寫に墮してしまふ場合が多い。

要するに、描寫的表現とは、物語の繪畫化であり、視覺化である。然るに、人間は、必ずしも、繪畫的狀態のみではない。常に動いてゐて、一定の繪畫的狀態を保持することは、極めて稀れである。それ故に、風景や人物の描寫に長い行數を費すことは、人間の動的方則と相反し、作品の動的方向を弱めることにもなる。そこに多くの無理が起り、死語が生じ、文章の生氣を失ふ結果になる。故に、描寫的表現とは、單なる寫實化に止まることなく、聽覺化、味覺化、觸覺化でなければならぬ。少くともそれだけの用意が必要である。

☆對象と表現

自然の表現——岡田三郎

多少なりと文章にこころざす人なら、尾崎紅葉の「金色夜叉」を通讀しないとしても、その中の鹽原の叙景の一節だけは知つてゐるだらうと思ふ。あれは、日本に自然主義文學のおこる以前の、文章の一つの典型として、ながく記憶さるべきものである。紅葉を以て代表者とする所謂硯友社派の文學に、とつてかはつたものが、後の自然主義の文學であることは周知のことであるが、ここではそんな文學上の變遷徑路には全然觸れないことにして、主として自然主義文學以後の自然描寫に就いて、引例しながら簡單に說いてゆかうと思ふ。

日本におこつた自然主義文學は、フランスとロシアの文學にもつとも影響をうけたと言つてよからう。ナチュラリズムといふのはフランス十九世紀に起つて一世を風靡したやうなものであつて、日本の自然主義もそれをうけついだやうな形にはなつてゐるが、實質はしかし、フランス文學よりも、當時日露戰爭ののちをうけて、急速にわが國に流入移植されたロシア文學にすつかり影響されたと言つていい。

現今の小說では、小說の實體から浮きあがつて、獨立的に見られるやうな自然描寫は排擊されがちである。つまり、單なる自然描寫のための自然描寫は、現今の純文學的小說にはあまり見られなくなつた。もちろん單に舞臺的効果のためにのみ用ゐられるやうな自然描寫は、いいものではないが、ツルゲーネフの小說など

にはよく見られるところである。「ルーヂン」なんかは、各章かならず冒頭には、舞臺用の自然描寫があるといつてもいいくらゐである。しかしツルゲーネフの自然描寫は感覺が纖細で、色彩的で、しかも巧みに作中人物との微妙な心的交渉をなえまぜてゐる。次は「處女地」(田中純譯)の一節である。

マリアンナの言つた森には、何百と云ふ樺の老樹が、さま〴〵に枝を垂れ下げて居た。風はまだ落ちて居ない。長い枝がからみ合つて、もとどりのやうに風に吹き搖れて居る。雲は依然として、高い空を走つて居る。その雲が太陽を過る度に、あらゆるものが――暗くはならないが――同じ一色に染め出される。が、それが過ぎさると、何處もかしこも急にまたぎらぎらと輝き出して、光りの縞を作り出す。……木の葉の音や動き方は、前と變らないが、其後には更に新しい喜びが加へられる。陰鬱な胸の中に、新らしい元氣が甦つて來たやうに……。ネヅダノフの心も、これと同じやうであつた。

かう言ふやうに、自然の風物の變化と人物の心理とを對照させる表現方法は、極めてありふれたものであるが、それだけに下手をやると底が見えて、かへつて失敗しがちである。

ツルゲーネフにくらべるとトルストイは、冷厳な客觀的手法を以て、自然の姿をぐいぐいと描いてゐる。次は「カザック」(加藤一夫譯)から拔いたものである。

「さあ始まつたぞ。」とオリェーニンが云つた。そして彼は、多くの人々から聞いて居た、あの雪を戴いた山々の景色がもう見えさうなものだと思ひ初めた。一度、夕方だつたが、ノガイ人の馭者が雲の上に表はれてゐる山々を鞭でもつて指した。オリェーニンは熱心に瞳をこらして凝視た。けれども、もう漸々と暗

くはなつて來たし、雲がその山を半分程も匿して了つたので、オリェーニンにはたゞ何か灰色のうね〳〵したものしか見えなかつた。そして餘程骨を折つたにも拘らず、彼があんなに澤山讀んだり聞いたりした山の眺めに、何も美しいものを見出すことが出來なかつた。

彼には山々も雲も全く同じ様に見えた。そして彼が聞いてゐた雪を戴いた山々の特別な美しさは、バハの音樂か或は彼が少しも信じてゐなかつた女に對する戀の樣な、全く想像の作り事でもある様に思はれた。そこで彼は、山にはもう何も期待しないことにした。

翌日、朝早く馬車の中の冷たさに眼が醒めて、彼は何氣なく右の方を眺めた。朝は全く澄み渡つてゐた。と、急に彼は、一寸見たところ二十歩ばかり距つて居ると思はれたところに、眞白な山の集合を見た。その山は遙か遠い空に、やさしい輪廓と、夢幻的な頂(いたゞき)とをくつきりと見せて居た。自分と山との間の距離や、山と空との間の距離や、山の壯嚴さやなどをはつきりとわきまへた時には、そしてその美の限り無さを知つた時には、彼はそれを幻ではなからうか夢ではなからうかと怪しんだ。彼は自分を醒ます様に身體(からだ)を搖すぶつて見た。然し山々は矢つ張り同じであつた。

「あれは何だね、何だね。」と彼は馭者にきいた。

「山でさあ。」とノガイ人は無雜作に答へた。

「わしはじつと前から見てゐたんです。綺麗ぢやありませんか。國に歸つて話したつて誰も信じちや呉れませんね。」とワーニュシャが云つた。三頭立の馬車が平坦な道を走つて行くに連れて、山がその薔薇色の頂(いたゞき)を朝日に輝し乍ら地平線に沿うて走つてる様に見えた。初めの中は、山は只オリェーニンを驚かしたばかりであつた。次には彼を喜ばしたのであつた。が遂には、曠野の眞中から突つ立つて居る雪白の峰が大

きくなつたり退いて行つたりするのを見て居るうちに、彼は眞にその美の精神に透徹することが出來るやうになつた。そして山を感ずる樣になつた。

その瞬間から、彼の見たもの、考へたもの、感じたもの丶凡ては、彼にとつては、山の新らしいそして驚くべき壯嚴さの性質を帶びる樣になつた。

長すぎる引用文だつたが、トルストイの執拗なほどのこのリアリズムは、いつまでたつても古典としての重さを失墜するものではないことを示したいためである。「カザック」には隨所にかうした重厚犀利な自然の表現が見られるのである。

ロシアの作家では、たとへばゴーリキイ、アルツェバーシェフ、クープリン、ザイツェフなどの文章に幾多のすぐれた自然描寫を見るが、すべて割愛することにする。自然描寫といへども、前にも述べたやうに單なる舞臺効果的のそれは感心したものではない。たとへばゴーリキイの或る短篇小説の書きだしに「海は笑つてゐる」と書いたのがあるが、これなんかは裏海あたりの炎天のもとに、青い海がぎらぎらと白い光をきらめかしてゐる光景を叙したもので、いかにもゴーリキイらしい强烈なものを、わづかにその一句から感ぜさせられるのだが、こんなふうな作者の個性的表現も、わづかな自然描寫のなかにさへ盛られるのだから、一木一草の描出にも充分にその表現力を考察しなければならないのである。

ロシア文學についで、フランスの自然主義作家をもとりあげるべきで、モオパッサンなんかは日本の自然主義文學發生以來隨分愛讀されたものだが、それも頁の都合で割愛することにする。英文學にも觸れるべきであり、また南歐文學として芳醇な藝術境を見せてゐるダヌンチョのむせるやうな美しい自然描寫も見逃せ

ないんだが、共によぎなく割愛しよう。

日本の自然主義文學と言へば、獨歩・花袋・秋聲・藤村・白鳥と誰しも指を屈するだらう。國木田獨歩は詩人的資質の持主で、「空知川の岸邊」は原始の自然のなかに沒入して滿腔の感懐をよせたものである。次はその終に近い一節である。

げに怪しき道路よ。これ千年の深林を滅し、人力を以て自然に打克んが爲めに、殊更に無人の境を選んで作られたのである。見渡すかぎり、兩側の森林これを覆ふのみにて、一個の人影すらなく、一縷の輕煙すら起らず、一の人語すら聞えず、寂々寥々として横つて居る。

余は時雨の音の淋しさを知つて居る、然し未だ曾て、原始の大深林を忍びやかに過ぎゆく時雨ほど淋しさを感じたことはない。これ實に自然の幽寂なる私語である。深林の底に居て、此音を聞く者、何人か生物を冷笑する自然の無限の威力を感ぜざらん。怒濤、暴風、疾雷、閃電は自然の虚喝である。彼の威力の最も人に迫るのは彼の最も靜かなる時である。高遠なる蒼天の、何の聲もなく唯だ默して下界を瞰下す時、曾て人跡を許さゞりし深林の奥深き處、一片の木の葉の朽ちて風なきに落つる時、自然は欠伸して曰く、「あゝ我一日も暮れんとす」と。而して人間の一千年は此刹那に飛びゆくのである。

余は兩側の林を覗きつゝ行くと、左側で林のやゝ薄くなつて居る處を見出した。下草を分けて進み、ふと顧みると、此身は何時しか深林の底に居たのである。とある大木の朽ちて倒れたるに腰をかけた。

林が暗くなつたかと思ふと、高い枝の上を時雨がサラ〳〵と降つて來た。來たかと思ふと間もなく歇んで森として林は靜まりかへつた。

余は暫くヂッとして林の奥の暗くなつて居る處を見て居た。

社會が何處にある、人間の誇り顔に傳唱する「歴史」が何處にある。此場所に於て、人はただ「生存」其者の自然の一呼吸の中に託されてをることを感ずるばかりである。露國の詩人は曾て深林の中に坐して死の影の我に迫まるを覺えたと言つたが、實にさうである。又た曰く、「人類の最後の一人が此地球上より消滅する時、木の葉の一片も其爲にそよがざるなり」と。

死の如く靜なる、冷かなる、暗き、深き深林の中に坐して、此の如きの威迫を受けないものは誰も無からう。余我を忘れて恐しき空想に沈んで居ると、・・・（下略）

次に田山花袋の「再び草の野に」の最初の書きだしを引用して見よう。

麥の畠や水田や村落やまたは、その間を縫つてゐる塵埃の白く騰る路などで蔽はれてゐなかつた以前は、野はもつと荒涼としたものであつた。草藪が草藪に續き、林が林に續き、水は唯低きにつれて自由に流れ、鳥は靜かに春の花の埋れた中に鳴き交はし、獸は野分のあとの亂れた草を踏み分けて走つた。偶々その廣い野の中を此方から向うに横ぎつた長い路があつたにしても、それは深い萱や薄で蔽はれて、通つて行く旅客も稀に、午後の日影は徒にさびしく樹間から線を成してさし込んで來るばかりであつた。春になると、雲雀は高い聲でその純な戀を名告るやうにして空に轉り揚つた。

恐らく今のやうに、野から路へ、路から土手へ、土手から廣く溶々と流れた川へ下つて、周圍を遠く環のやうに繞つた山々の白い雪を眺めて、

「雪よ、雪よ、山の雪よ」

と叫ぶものなどもなかつたであらう。山は唯冬が來たゝめに白く輝き、野は唯春の來たゝめに麗かに霞んだであらう。草藪や林は西風の吹くためにざわつき、雪消の水の押し流して來るために、あたりは洪水に浸されたであらう。そしてそれを拒ぐものもなしに、水は唯思ふまゝに氾濫したであらう。從つてその水脈は幾筋にもわかれて、昔のIの渡頭のあるあたりも、時に由つてはいろ〳〵に變つて行つたさまがそれと默頭かれて考へられた。今でも好奇の旅客はその昔の渡頭の址を其處か此處かとたづね佗びて、或は村落と村落との間に、或は小さな殘つた流のデルタに、或は古い祉の殘つてゐる一帶の低地に、てんでにその新しい發見を誇つた。昔の野の址をたづねようとするには、今は古い寺、祠、墓、さうしたものゝ他には、最早何も殘つてゐなかつた。

村落や町の中にをり〳〵殘つてゐる古い寺、またはその古い寺の中に殘つてゐる墓や記錄、それは二三百年前まで遡つて行つてゐたが、しかもそれは猶はつきりと昔の野のあとを想像させるには物足らなかつた。それよりも蘆荻の一莖が、または湛へ殘された錆びた沼の水が、そこに冬の來るたびにやつて來る渡り鳥が、この野を行くものに昔の野のさまをあざやかに眼の前に描いて見せた。

この書出しの一節と、終結の一節とを對應させて見る時、花袋の自然に對する感懐は一層はつきりするし、同時に幾分か詠嘆調を帶びる花袋の自然描寫の骨髓を理解し得ると思ふ。

一二年經つた後には、誰ももう此處が一度さういふ風に繁華な町であつたなどといふことに氣が附くものはなかつた。知つてゐるものは、益々其處が昔の一部に復歸しつゝあるのを見た。また知らないものは、此處は昔からこのまゝかうした野であつたとのみ思つた。

草は益々繁つて、殘つた路も細く、果てはその路すら半ばそれに埋めらるゝやうになつた。唯、煉瓦を燒いた竈——煙突は既にひとり手に崩れて了つた——が赤く草原の中に、ある時ある人の事業の跡を語るものゝやうに夕日にあらはれて見えてゐるばかりであつた。枕流亭ももうなかつた。

時はまた靜かに經つた。

土手の上からは矢張美しいT川の流が見えて、冬は遠山の雪が金屬のやうに閃々と輝きわたつた。春はその草路の中のさゝやかな赤い花に露が置いて、天上の星の光が夜毎に來ては接吻した。雲雀はその變らない戀の唄を高く空にうたつた。

ここに擧げた獨歩と花袋の文章を見ると、期せずして、どつちにも、自然の威力の前に人力の無爲なる姿が描かれてあるが、島崎藤村の「新生」の一節を引いて見ても、そこにやはり同じやうな傾向を見出すのである。

……二十二日以後は完全な冬季の狀態に移つて、丹澤山塊から秩父連山にかけて雪の色を見る日が多くなつた。風がまたひどく吹いた。然し概して言へば初冬の野の景色はしみ〴〵と面白いものである。霜の色の蒼白さは雪よりも滋くて切ない趣がある。それとは反對に霜どけの土の色の深さは初夏の雨上りよりも快潤である。またほろ〴〵になつた苔が霜どけに潤つて朝の日に照らさるゝ時、大地の色彩の美は殆ど頂點に達するのである。この時の苔の綠は如何なる種類の綠よりも鮮かで生氣がある。恰も綠玉を碎いて棄てたやうである。また恰も印象派の畫布を見るやうでもある。僕はわびしい冬の幻相の中で、こんな美しい綠に出會はうとも思ひかけなかつたのである。僕の魂も肉もかゝる幻相の美に囚はれて居る刹那、如幻

の生も樂しく、夢の浮世も寶玉のやうに愛惜せられるのである。然しながら自然の幻相は何等の努力の發現でないのと等しく、その幻相の完全な領略はまた何等の努力をも待たないものである。夢をして夢と過ぎしめよ……。

島崎藤村は、獨歩・花袋とは多少趣をことにして、自然にそそぐ眼もこまかく、その表現も、いきなり感情をぶちこむやうな荒つぽいところはないし、ゆつくりと味つた上で燻し銀のやうな美しさを再現させてはゐるが、その底流にはやはり東洋風な無常感が流れてゐることを見逃すことは出來ない。

そこへ來ると、おなじ自然主義の作品でも、德田秋聲の自然や風物に對する見方は、感傷的詠嘆的なところはなく、まつたく批評的で、獨歩・花袋・藤村のやうに、自然に溺れるといつたやうなところはない。元來秋聲の小說に於ては、人事からきりはなされた自然風景なんかは餘計物だとでも言つたやうに、ほとんどそんなものは見當りもしないし、たまたま自然が出て來ても、すべて人事にまきこまれてしまつて、萬事が人間くさくなつてもゐる。

私たちはちよつとのことで、氣分のまるで變つた電車のなかに並んで腰かけた。播州人らしい乘客の顏を、私は眺めまはしてゐた。でも言葉は大阪と少しも變りはなかつた。山が段々なだらかになつて、退屈さうな野や町が、私たちの目に懶く映つた。と言つて何處に南國らしい森の鬱茂も平野の展開も見られなかつた。すべてがだらけ切つてゐるやうに見えた。私はこれらの自然から産出される人間や文化にさへ、疑ひを抱かずにはゐられないやうな氣がした。溫室に咲いた花のやうな美しさと脆さとをもつてゐるのは

彼等ではないかと思はれた。――(「蒼白い月」の一節)

風物の微妙な感じは、冬なら冬、夏なら夏が、静かに春や秋に入れかはらうとしてゐる時に、最も人を愉しませも、傷ませもする。長い冬の眠りがさめかゝつて、春めいた潤ひがそこはかとなく空に感ぜらるゝ時、暑さが漸く峠を登りつめて、月光の影が動もすると薄ら寂しい感じを齎して來る時など、我々の自然に對する感覺が最も鋭敏に動く。たゞ最近自然界の現象は以前と大分樣子が異つてゐる。風物の感じが何となくばさけて來てゐる。春の半ごろに秋風に似た感じの風が吹いたり、夏の眞中に秋雨のやうな重い雨が降つたりすることも珍しくないが、このごろの月の色は又何といふ荒凉たる大陸的の凄さをもつてゐることだらう。

自分はこのごろになると、夜の涼しい緣側の莫蓙のうへに胡座をかいて、松の梢の上を渡つて行く月足の迅さを眺めたり、竹の葉のざわめきを聞いたりして、時の移るのを忘れてゐることが多い。庭ごしの裏に、氣にかゝる廢屋が一つあつて、押入の少い物置とてもない此方の家に置きあまる我羅倶多が未だいくらか埃塗れになつてゐるが、醜い野犬がその床下で五匹もの子を産んだりして、一層氣分を暑苦しく憂鬱にした。この裏の家を毀して、密集しすぎた樹木を配置したり、好きな竹を植增したり、萩や桔梗でもあしらつたりしたら、少しは新鮮な空氣が通つて居心地が好くなるに決まつてゐる。自身に水をやつたり、木の植替をしたりすることが又何んなに心を慰めるか分らないのであるが、それよりも先きに整理しなければならないものが澤山ある。凉しくなればなつたで、多勢の子供の袷や綿入、蒲團の洗濯や、足りないものゝ補充や、そんな事がもう大分前から氣にかゝつてゐるのであつた。幸ひにJ子もそんなものに氣を

配るやうな心持になつてくれてゐるので、人任せであつた自分の家庭も寂寞から救はれるだらう。――

（「秋立つ頃」）

こんな工合で、徳田秋聲の自然描寫といふものは、まるで人間世界の從屬物みたいな扱ひをされてゐるのである。人間生活が主で、自然現象はその屬性にすぎないのである。小説といふものは人間の生活に根據をおいて營まれるところの藝術的形式である以上、現實に透徹した徳田秋聲の小説がかうなつて來るのは當然のことである。むしろこれこそ小説道の本道と呼ぶべきである。

正宗白鳥の小説に出て來る自然描寫も、獨特のものと言つていい。白鳥一流の皮肉めいた眼や、不氣味な眼が、その自然描寫の文章のうしろに光つてゐる。ただ時時白鳥の小説には、出て來る人間に自然が調子をあはせるやうな恰好に描かれてあることもある。

夕月が既に落ちて、幾百もの松明が入江の一方に繪のやうに光つてゐる。耳を澄ますと小波の音が幽かに聞えたが、空も海も死んだやうに鎭まつてゐる。宮を圍んだ老松は陰氣な影を映してゐる。彼れは他郷から歸省した者のやうに、今夜は少年時代の自分の姿を闇の中の彼方此方に見詰めた。……もつと快活で元氣のよかつた昔の事が未生前の時代のやうに心に浮んだ。

冬でも繭の笠を被つて濱に出て、餌を拾つて、埠頭場に立つたり幸神潟の岩から岩を傳つたりして、一人ぼつちでよく釣魚をしてゐた。釣れても釣れなくても、兄弟や近所の友達と遊ぶよりは面白かつた。潮が滿ちて潟が隱れると衣服を胸までまくし揚げて、陸に上るので、衣服は何時も潮臭かつた。あの時分は川尻に蘆が生えてゐた。潟からは淺蜊や蜆や蛤がよく獲れて、綺麗な模樣をした貝殼も多かつた。が、今

は入江の魚が減つて、岩のあたりで釣魚をしたつて、雜魚一匹かゝつて來ないらしい。山や海の景色もあの時分は今よりも餘程美しかつたやうに思はれる。向ひの小島へ落ちる夕日は極樂の光のやうに空を染めてゐた。漁師の身體付からして昔は巖のやうだつたり枯木のやうだつたりして面白かつた。

お宮の松には梟が棲んでゐたのぢやがと、その不氣味な鳴聲を思ひ出しながら、暗い梢を見上げてゐると、その木蔭から一羽の鳥が羽叩きして空を横切つてゐるやうな氣がした。——(「入江のほとり」の一節)

今年もその舊の正月が來た。大晦日までには、不斷は淋しい濱邊にも小さい船や大きな船やが景氣よく並んだ。××丸と染出したり墨で書いたりした旗を立てたのは、多くは荒海を乘り越えて遠方から歸つて來たのである。陸の家はどんなに穢しくても、舟といふ舟は皆綺麗に掃除されて、飾藁を垂れ蜜柑や串柿などを供へられてゐる。潮が滿ちると漣が舟端に戲れ、潮が退くと牡蠣殼が模樣のやうにところ〴〵色取つてゐる潟の柔かい泥が舟底に吸付いた。海が淺いのに、小川からは絶えず汚い水を吐出してゐるため、干潮時の海際には一種の臭氣が漂つた。村の者が無頓着に流す洗濯水の臭ひ、腐敗した食物の臭ひ、魚の臭ひや藻の臭ひや、糞尿の臭ひさへその中に交つてゐるのである。潮の差退きの激しい海邊のやうに柔かい白沙はこの灣内の何處にも見られないが、その代りに袋の中のやうな此處の入江の魚は内海の中では殊に旨味に富んでゐる。濁つた泥海は魚の餌を豐かにするし、靜かな水は魚の疲勞を少くした。そして沖で勞れた魚などは鰭を休めるために、樹木の繁つた島蔭に集まつて來た。——(「牛部屋の臭ひ」の一節)

以上の自然主義の大家につづいて、その以後に起つた文學の諸運動に伴ふ文章上の變遷をあとづけ、自然

描寫の諸相をとりあげて行かうと考へたのが、そこに至らないうちに稿を終るの已むを得ぬ立場となつたのを遺憾とするが、大體前揭の自然描寫の樣相が見究められたなら、これら以外の諸作家の文章に接してもおのづから樂に會得されるものがあるだらうと考へるのである。

人物の表現——細田民樹

『人物』の立體的表現

きつと、この講座の中でも、執筆者の誰彼によつて、しば〳〵言はれ、或ひは、これからも繰り返されるだらうと思ふことは、文學を「教へる」といふことが、およそ「教へる」ことの出來るものの中で、最も難かしい一つであるといふことだ。

文學は文學本來の性質から言つても、「教へられる」部分よりも、諸君がみづから「學び取る」部分の、ずつと多いものなのである。文學の生まれて來る母體は、現實の生活なのだから、諸君の生活自身が、何よりもまづ文學の教師でなければならない。

小說や戲曲に於ける「人物」の描き方にしても、さうである。吾々は古來の名作に表れるどんな人物よりも、却て吾々の周圍に、もつと性格の判然した人物の居ることを、しば〳〵感じるのである。そして、それをそつくり生き〳〵と表現することが出來れば、人物描寫は滿點或ひはそれに近い出來ばえを得る筈である。ところが、多くの作家——殊に日本の多くの作家は、所謂身邊小說、心境小說が「得意」なのだし、言ふまでもなく、「身邊」「心境」などといふことは、直接作者の周圍の事柄なのだから、鬼に金棒で、それらの「人物」がお誂へ向きに、立派に描けてゐなければならない筈であるのに、事實は必ずしもさうでない。寧ろ作

者の直接經驗に基づいた身邊小說の方が、却て外國作家の所謂客觀小說――ここでは假りに、他人のことを描いたものとして――よりも「人物」が描けてゐない場合が多いのだ。これは何故だらうか。

由來日本の作家は、作品の構成力が甚だ貧弱だといふことが、しばしばいはれてゐる。構成の貧弱なところには、從つて「人物」も貧弱にしか表れやうが無いのである。何故多くの作家に構成力が乏しいかといへば、土臺これまでの日本の小說や戲曲が、甚だ家內工業的であり、これを生產發達史に例へれば、今の資本主義的大生產時代のものといふよりも、封建的個人主義的な家內工業の面影を十分保つてゐたのである。つまり、これまでの日本の作品は、西歐式な本格小說よりは遙かに原始的で、謂はば短歌や俳句の延長のやうなものであつたのだ。そしてこの二つのものの相違は、根本的には、生活と文化の程度の差であり、更にその上部の表れとして、おのづから地域的な東洋藝術と西洋藝術の相違をなして來たのである。

東洋流の藝術一般についても言へることだが、東洋の作品は、何等かの意味で一種の象徵的な高い自然觀に沒入すればするほど、それがいい作品だといはれて來た。これまでの日本の藝術は、おのれを空しうして、自然に安住を求めたやうなものが、日本人の好みにぴつたり合つてゐた。言ひかへれば、個を全の中に同化させて、その象徵味を樂しむといふ風であつた。かうして藝術の極致は、自己を捨てて「佛」とか「道」とかいはれる抽象性に生きることだつた。作品に於ける「個性」や「人物」よりも、主觀的な自己表現の抒情に、その重點が置かれたのである。從つてそこでは作品中に「人物」を表現することが、主眼ではなかつた。故に身邊的、心境的作品には、現實を客觀的に把握して始めて表現せらるべき「人物」が貧弱を極めてゐたのである。

かうして、これまでの日本的作品が個を空しうして全に沒入するに反し、西歐的作品は、全の中から、出

來るだけのものを個に吸收して來るといふ行き方である。そこでは全よりも個が重大である。個は全のために存在するのではなく、反對に、全が個のために存在するのである。近代の西歐の作品は、何よりも個であり、個性に重點が置かれた。さうして、個性に重點の置かれる限り、そこに始めて作品中の「人物」が、かつきりと表現せられて來るわけである。

例へば私など、昔志賀直哉氏の小說を讀んで、これは西洋の或る作品よりも、もつとよく「人物」が描けてゐるのではないかといふ疑問を持ち、志賀氏の「好人物の夫婦」をフローベルの「まごころ」に、「小僧の神樣」をチエホフの「眠い頭」に比較して見たこともあつた。しかし、何等か眞實への迫眞力は、どちらも大差なく描けてゐながら、「人物」の客觀的表現といふことでは、當時あれほどリアリストといはれた志賀氏の方が、より多く抒情的であつた。――といふことは、何も志賀氏の作品を傷つけるわけではない。――いくら、日本のリアリスチックな作品でも、西歐の作品と比ぶれば、「人物」を表現する客觀性に乏しく、主觀的抒情的で、たとへ正確に描かれてゐるものがあつても、それは「人物」自身ではなくて「人物」を取りまく氣分とか雰圍氣といつたもの、即ち心境的なものであつたといふ一例なのだ。

私は今、西歐の作品が、全よりも個であり、全の中から、出來るだけのものを個の中へ吸收する方法だと言つた。さういふ行き方は、所謂產業革命以後、ブルジョアジーの勃興と共に益々盛になつたもので「自我の自由」とか「自己解放」とか「超人の思想」とかは、十九世紀後半の西歐の作品の根幹をなしてゐるものだつた。だが、日本の社會生活も、明治維新以後、西歐の文化の基調をなしてゐる產業資本主義と、その基調を同じくせねばならなくなつた。ここに於て、日本の地理的、環境的相違は次第に、その根柢的なものに、その色彩を讓つて、西歐の諸作品と同じ土臺に立たねばならなくなつた。つまり、これまでの「心境」小說

には「人物」を描くことが閑却されたが、今後の日本の作品には、西歐作品と同じやうに「人物」を描くことが必要になつたのだ。作品生産の基調が「世界的」になつてしまつたのである。日本の文化も、漸く本格小說を生まねばならないところに、押し流されて來たのである。

かういふ過程で、作品の「人物」表現の必然性が、一層今後の文學に要求せられるのだ。

それならば「人物」はどういふ風に描いたなら、最もその人物らしい立體性を表すかといふと、一口に言へば、その人物の全體性を捉へることだ。言ひかへれば、全體の關係に於て、その人物を把握することだ。ところが、この全體性に於て把握するといふことが、實はなか〳〵容易ではないのだ。この頃の言葉で、作品は「形象的」に描かれねばならないといふことが、よく言はれる。「形象的」とは、認識と表現の渾然と飽和した狀態を言ふのだ。

例へば、諸君が「一サラリーマンの戀愛」を描かうとする。まづ問題になるのは、何の爲にそんなものを描かうとするのであるか、それを描かずにはゐられない氣持が何であるかといふことだ。失戀した腹癒せに對手の女性を傷つける氣持で描くとすれば、そこに描かれたサラリーマンも對手の女も、決して全體的な印象を讀者に與へず、讀者はその作品が作品として十分な感銘を與へない不快なものを感じるに違ひない。この不快さは、反對に「おのろけ」を描いても同じことだ。對手の女性の御機嫌をとるためか、自分の色男振りを吹聽するために描いたものだつたら、およそ鼻持ちのならない「作品」が出來上るわけだ。この、作品を「描かずにはゐられない」といふ氣持は、まづ原素的には、何等かこの戀愛によつて精進した自己表現をなさずにゐられないといふ衝動で無ければならない。それが直接自分の戀愛であらうと、他人の戀愛であらうと、作品衝動の原素的な要素は「自己表現の精進」なのである。

言ふまでもなく、この自己表現といふのは、自分勝手なことを描くといふ意味ではない。もしも自己表現に、全體への普遍性が無かつたならば、第一、多數の讀者の感銘といふものは起り得ないではないか。故に作品を描くといふ仕事は、自分のための精進であると同時に、多數の他人のための精進でもあらねばならないのだ。從つて、そこでは、どういふ立場から描くかといふことが、最も大きな基點となつて來るのだ。

諸君の描かうとするサラリーマンは、學士樣ならお嫁にやろかと謂はれたやうな、今から三四十年前の裕福なサラリーマンを描くのであるか、それとも、インテリの失業地獄を現出して、學士樣が僅か三十圓の月給にも、容易にありつけない現在のサラリーマンを描くのであるか、そこに作者としての根本的な立場が無くてはならない。もし三四十年前のサラリーマンを描くのだつたら、何も諸君の努力を要するまでもなく、尾崎紅葉にだつて、田山花袋にだつて、さういふ作家の立場から、サラリーマンを描いた小說は幾つもあるではないか。まさか屋上屋を重ねるために、しかも、それ等の名作よりも、遙かにまづい同巧異曲の作品を描くことは愚の骨頂といふべきだ。

かういふ意味で、作者の立場といふものは、作品醱酵の第一の基礎である。さうして立場とはイデオロギーのことである。世界觀のことである。眼は心の窓といふが、世界觀もこれと同じ意味で、まづ作者の「眼」であらう。「サラリーマンの戀愛」を描くにしても、三百圓の月給をもらつてゐる人と、五十圓の月給をもらつてゐる人では、同じ戀愛にしても、そこには全體の生活をめぐつて、大いに相違がある筈ではないか。戀に上下のへだてなし、なんて、下世話の言葉があるが、それは戀愛至上主義的な局部的觀方から言つたもので、例へば戀愛から同棲や結婚に進むまでには、いかに戀愛以外の家庭の事情や經濟問題が、その生活程度によつて起るかは、諸君の知られる通りである。そこで、その戀愛も、戀愛のみ切り放して描いたのでは甚

だ局部的で、戀愛以外のすべての周圍の事情を、渾然と描くことによつて、始めて全體性を持ち、眞にその戀愛が描けたと言へるのである。

しかし、雜然と何でも周圍の事情を描いたからとて、決して作品的效果は上らない。作者の眼即ち世界觀によつて、描くべきものを選ばねばならない。ピアニストはすべてのキイを見下ろしてゐる。しかし、凡てのキイから順序よく選び出して叩くことによつて、始めて微妙な音樂となるのだ。

以前、自然主義的文學は「人生の眞」を描くのだといつて、人間の性慾を露骨に描いた。しかし、實際の現實世界に、性慾ばかりで生きてゐる人間はないのだ。無論性慾も人間の要素の大きなものだが、しかし、それは人間の一部だ。從つて性慾のみに重點を置いた文學は「人生の眞」を描かないばかりか、人間を全體の關係に於て扱はないのだから、その性慾をも、本當には描いてゐないといふ結果になるのだ。

人間――卽ち人物――作品中の「人物」を局部的に扱ふと、かういふ局部的な誤謬に陷るのだ。最も汚辱的な性慾の瞬間にだつて、ドストイエフスキーの作中の人物のやうに、神を求めてゐるものもある。或ひは子の愛を考へてゐるものもあらう。まして、性的な瞬間が過ぎれば、サラリーマンならば、月末の支拂ひのことを考へるかも知れない。翌日は出社して、會社の同僚中の競爭者と皮肉な小ぜりあひをするかも知れない。事務机について、まるで性慾のことなど忘れて、忙しい仕事に專念するのも彼である。およそかういふものが人間の全體生活ではないか。

吾々が汽車や電車に乘つて、ずつと前側に腰かけてゐる男女の顏を見てゐると、十人十色といふが、實際その顏の違ふやうにその「人物」も違つてゐるのだ。作品を描かうとする人には、それらの一つ一つの顏を見ながら、自分の想像を追求して、もしあの男が、人に借金をする場合は、まづどういふ風に話を切り出す

同じやうなことを、こちらの男はどういふ言葉で切り出すだらうか、などと想像して見ると、同じ借金の切り出し方にしても、その顔が違ふやうに違つてゐる筈だ。そこに「人物」の相違があるのだ。人間はその歩調を見ても、後姿を見ても、何かそれ〴〵違つた性格が表れてゐる。同じやうに「お早うございます」と言つても、人々によつて、各々何か別々な特色が見えるものである。怒りつぽい「人物」を作中に描く場合にも、怒りつぽいところばかり書いたならば、それは「眞」には遠く、怒りつぽい「人物」には、なか〳〵愛嬌のあることもあり、甚だ優しいところもあるものだ。さういふ風に、すべての現象を一々逃さないやうに、よく看て取つて、それを作家の中に統一するものが、作者の世界觀であり「眼」なのである。

今、私がドストイエフスキーの「惡靈」の中の、最も陰慘な一章で、彼の生前には、その爲に發表されなかつた「スタフロギンの告白」を讀んでゐると、こんな一節があつた。この章は、スタフロギンといふこの小說の主人公で、非常に偉大な人物が、ある僧院にチホン僧正を訪ねて、十二歲の貧乏人の娘を强×した告白をするところだ。

「私(作者)がニコライから聞いたところによると、僧正はもう六年もこの僧院に暮してゐるが、彼のところに訪ねて來る人々の中には、ごく下層な民衆もあれば、極めて地位の高い名流の人も交つてゐる。それればかりか、遙かペテルスブルグにも、熱心な崇拜者がある。それも主として婦人が多い、とのことだつた。それかと思へば、町の名士で、倶樂部の年寄株であり、同時に信心家の老人から聞いた話では「なあに、あのチホンは、まあ殆んど氣狂ひと言つてもいいくらゐな人間で、しかも間違ひのない話、酒もなか〳〵飮けるよ。」といふことであつた。先廻りして、ちよつと言ひそへておくが、これは全くの出たらめで、チ

ホン僧正は、ただ久しく持病のレウマチスで足を惱み、時々何か神經性の痙攣が起るくらゐなものである。

この一節で「人物」を描く上に大變考へさせられるのは、チホン僧正が、酒呑みだなんて噂は、作者が『出たらめ』だと打ち消してゐるにも拘らず、即ちチホン僧正は、決して酒は飲まない人間であるに拘らず、讀者は何となくこの僧正が、酒を飲むくらゐな「惡德」も心得てゐる人らしい印象を受けることだ。いや、作者が一方否定的な反對な描寫をしながら、チホン僧正の面目を「より眞實」に生かしてゐるではないか。作者が嘘だと言ひ切りながら、しかも、さういふ噂の嘘でないらしい印象を與へることによつて、この「人物」を一層生かしてゐるのだ。作者の優れた眼といふのは、まさにこれなのである。

だが、藝術が現實の形象化である限り、現實（社會生活）が進化すると共に、作者の「眼」も進歩しなければならない。現實の進化は社會的原則であるから、作者もまた、いつまでも百年前、三百年前の世界觀を持つてゐることは出來ないし、それはまた、藝術の創造には、およそ無意味なことである。

それならば、作品中の人物や性格を、全的聯關に於て觀ることの出來る――從つて、より高度の眞實を描き得る――やうな世界觀は何かと言へば、唯物辯證法的世界觀即ち唯物史觀の體得である。

唯物辯證法については、多分この講座で、幾人かの筆者が書いただらうと思ふし、またこれに關するよい著述も澤山出てゐるので、ここで委しく說明することは略する。（ブハリンの「唯物史觀」レーニン「唯物論と經驗批判論」コムアカデミー編「唯物辯證法入門」等は、分り易い名著である）作家を志す諸君は、必ず唯物辯證法を研究すべきである。ただ、一言しておきたいことは、唯物辯證法は一口に言へば、「現實」への案內書である。それを研究することは、書物の智識を得ることや、左翼がかつた屁理窟を並べるためではな

いのだ。現實の觀方、感じ方を敎へられ、これによつて、實際の現實の生活を見直すことである。さうして始めて生命の糧となり、作品のキーノートなるものを現實から（書物からではない）摑んで來ることが出來るであらう。

『タイプ』を描くといふこと

終りに簡單に、このことについて一言しよう。

諸君がこれまで讀んだ名作の「人物」を思ひ出して見るがいい。

漱石の「坊つちやん」は、どういふ坊ちやんであつたか。貫一はどんな男か。浪子はどんな女か。更にボヴリー夫人、レウイン、ラスコルニコフ、バザロフ、サーニン、レヴインソン――。またゴルキーの「母」は、どんな母だつたらうか。「源氏物語」を讀んだ人は、千年前の女性の幾人かを、恰も親戚の女かなどのやうに頭に浮べることが出來るであらう。

かうして、吾々が作品中の人物を、眼のあたり思ひ出し得るのは、その人物達が無論深く讀者に印象されてゐるからであり、深く印象されてゐるといふことは、それらの人物が、現實に吾々の心の一部を捉へてゐるからである。それらの「人物」が著しい個性を持つてゐるに拘らず、しかも普遍的に、その主人公達は吾吾萬人の心を持つてゐる。これが「タイプ」にまで描き上げられた立派な作品といふのである。

苟くも藝術にたづさはるものは、かういふ風に時代々々の「タイプ」を表すやうな作品を志していいのだ。かつてこれまでの作品に表れなかつたやうな新しい人物や、事件の「タイプ」が描けるならば、作家としての名譽と滿足は、これに越すものが無いであらう。

それならば、さういふ作品を描くことは、どうして可能かと言へば、やはり才能と努力によつて、吾々の生きてゐる時代の現實を全的に扱ふより外にはないのだ。まづ、現實を全的に扱ふことにより、新しい眞實を發見すべきだ。それにはまづ、前にも述べたやうに、社會のあらゆる現象を、唯物辯證法的に體得しなければならない。

唯物辯證法の體得が、今後の作家の第一の武器であることは、廣言して憚らないところだ。

メカニズムの表現——北川冬彦

一

何よりも、先づメカニズムとは何かと云ふことから決めてかゝらねばならぬだらう。これは容易ならぬことである。何故なら、これは、哲學上、科學上の術語であらうから、哲學や科學の深い教養なくしては、その眞骨頂を說き明し得ないからだ。私と雖も、哲學辭典や科學辭典をひつくりかへして、その定義を羅列することは出來ないことではない。しかし、そんなことをして何にならう。そんなことなら誰れにでも出來ることである。讀者諸氏も圖書館へ出掛けて行つてそれをやつて見ればいゝのである。

一體、メカニズムの表現などといふ言葉が、文學の分野に這入りこんだのは、いつのことなのだらう。恐らく、それには遠い歷史があることに違ひない。少くとも、十八世紀の自然科學勃興時代にすでに現はれてゐる可き筈である。文學に於ける自然主義は、その現はれの大きな一つなのであらう。

しかし、文藝運動としての自然主義をメカニズムの表現として、論ずることは、これは一寸面白いことだとは思ふが、こゝで、それをやることは、場所を得たことではないやうだ。

それなら、メカニズムの表現と云ふことが私たちの記憶に生々しいのは、何であらう。それは、一般には三、四年まへ、藝術と科學との交渉が、この邦でいろ〳〵と云はれたことが第一に人々には、思ひ浮ぶだら

う。板垣鷹穗がそれについての研究の論を發表したし、平林初之輔は、文學と映畫との關係に於いて論をなした。

映畫と文學との關係、交渉と云ふことが、外界つまり客觀の世界に重點を置くところのリアリズムの文學運動が表面に浮んでゐた時、それがしきりに論議されたことは、仲々興味あることである。實際、映畫ほど本質的に客觀主義の藝術は、他にないのであるから。物の形、外面を、その形象のまゝに再現する藝術である映畫は、文字と云ふやうな抽象的な、客觀主義から云へば、まことに賴りない藝術である文學とは、その點では截然とした優位を示してゐる觀を呈してゐるからである。だから、映畫と文學との交渉と云ふことは、文學と映畫とを遠く切り離したことに、結果としてなつたのは、故なきではないことゝ云はねばならぬ。今日文壇に於いて話す書き方の勢ひの滔々たるは、その映畫的方法に文學が近づいた反動として起つた現象なのであらう。

「ナポレオンは河岸の丘の上からそれらの軍兵を眺めてゐた。騎兵と歩兵と砲兵と、服色燦爛たる數十萬の狂人の大軍が林の中から、三色の雲となつて層々と進軍した。砲車の轍の連續は響を立てた河原のやうであつた。朝日に輝いた劍銃の波頭は空中に虹を撒いた。栗毛の馬の平原は狂人を載せてうねりながら、黑い地平線を造つて、潮のやうに淪落へと溢れていつた。」

これは、横光利一の短篇「ナポレオンと田蟲」の最後の文章である。

「自動車はフルオープンになつた。空氣も風も發狂してしまつた、當たるものを悉く斬りまくり、呼吸を

妨げた。車の下の舗道は、もうとうに滑かな白布に溶けあつて、でこぼこも道ばたの石ころも見えなくなつた。たゞ舗道の窪みが餘り大きい時だけ、自動車が地上に飛びあがつて、幾間か空を飛んだ、タイヤのしたに跳ねとばされる石の音を失ひながら。一度、二度、三度、ヘッドライトが木造小屋の壁へ兩手を突つぱつた。小屋は羊の群れのやうに、左右へ飛び散つた。かうして村は後ろの方で、犬の遠吠えの中にとり殘された。二つの丘に挾まれた窪地で、自動車の明りが、毛むくじやらな灰色の秋の霧にからまつた。そしてその時はじめて分つた――霧に飛んだり、悲鳴をあげたり、突進したり、雪嵐のやうに咆吼したり、吹雪のやうに顔を切つたりすることが出來るのだ。」

これは、ソヴェート同盟の作家、ボーリス・ピリニャークの「消されない月の話」(米川正夫譯)の中で、ガヴリーロフといふ將軍が、自動車を突つ走らせるところの描寫である。

この横光利一とピリニャークの二つの描寫の文章を讀んで讀者諸氏はどう思ふか。文章による描寫と云ふことも、また仲々面白いものだ、いゝものだなあ、と思はないだらうか。この次の作家は、文學の本領は外面描寫にはなく、內面描寫――つまり心理描寫にあると、考へてゐるやうであるが、文字による描寫は映畫の描寫とは、たとへ同じものを對象としてゐても、味が違つてゐることを、もう一度考へて見ねばならぬと私は思つてゐる。映畫が外面描寫の點で文學に優位してゐること、それは、輕々しく結論すべきことではないと思ふ。文學といふものは、映畫よりも、その材料からして全然違つてゐるので、それが感銘の與へ方は異るのが當然である。ことに、日本語の文學といふものは、その一つの文字の中に實に、魔法の壺のやうに豐富極りないレアリテを藏してゐるのであるから、さうした文字と文字との結合された文章といふものは、

その結合の仕方によつてどれだけ微妙な効果を生むか測り知れないのである。

このやうな方面では、私たちの詩はかなり深く鍬を入れたと考へていゝのであらう。

破片は一つに寄らうとしてゐた。
龜裂はまた笑はふとしてゐた。
砲身はもちあがり、ふたゝび砲架に坐らうとしてゐた。
みんな果ない原型への夢であつた。
ひと風ごとに、砂に埋れていつた。（「夢みる砲塁」丸山薫）

私は私の影を斷乎として否定する！　否定の背後に纏起する日沒の瀑布！　私は私を送り、私を迎へる、
數多肉親の埋葬を前にして。

私の血液と皮膚の――私の倫理が終る、その涯の魚の骨。それは人をあの沈鐘の夕暮に招く私の宿命ではないか。

私の內に旋轉してゐるベルトン・フィール、その既定の中心から私のしぐさ、私の身振りを切り裂く一ふりの刄。

私の生の論理は旣にそれ自らの行衞を知つてゐる！　（「轉身」菱山修三）

手は虛空をよぎつた。十字に。斜めに。やがて野伏のやうに急速に回轉し出した。
すでに足がうごく、どたどたと山からおとす材木のやうなひゞき。

胸。胸はふくらんでまるで雪溶けの河だ。
眼。視線は今、赫くほてつたレールとなつて五十音の一つ一つをくり出してゐた。
まどそとに斷崖。
斷崖に殘雪。
殘雪をほじくる目にあまる鴉の群。
わめき。いちどきにおこるかれらが異常の歡呼。頬はすでに窓にすりつき。指呼は一點、この風景にやきつく。
うめき。春を慕ふて天窓に驅け上る獄囚の身悶へ。全身を振蕩することばへの訴へ。

春

春だ。
昏の鎖をたちきつて、かれらにいつ春がくる。（「春」神保光太郎）

二

アンドレ・ブルトン、ポオル・エリュアル等の超現實主義者は、頭の中にむらがり起る想念にのみたよつて、彼等の頭腦を自動發想器として文學に對したが、これなぞは一種のメカニズムの表現と云ふ可きなのであらう。信用すべき何物もないときに、このやうな態度をとることは無理もないことではあるが、外界、つまり客觀の世界は嚴とし存在してゐるのであるから、超現實主義者は、自殺をするか、外界と鬪ふコンミュニストとなるか、どちらかの途をとるより外はなかつたのである。

沖風の烈しさ
老けた顔付の船
永住の所
自衛のため武器
賑かでない海濱
發火　唯一
久しい以前に死んだ
父の仰天　（「制定」ポオル・エリュアル、辻野久憲譯）

三

ところで、文學に於けるメカニズムといふものに、「機械主義」とか、自動發想器とかでなく、新しく、それも廣い解釋を與へ、「眞理主義」と名づけた人がある。その人といふのは、横光利一だ。

「藝術派の眞理主義について」といふ論文で云つてゐる、「メカニズムの文學とは最も平凡な云ひ方をすれば眞理を探る文學、といふ意味である」と。なほつゞけて「自然主義の文學はメカニズムの文學であつた。それは眞理を探る方法に於て本能に重心を置きすぎた。マルキシズムの文學もメカニズムの文學であつた。しかしマルキシズム文學は眞理を探る方法に於て、階級に重心を置きすぎた。さうして、新しい發生を餘儀なくせしめられた藝術派の眞理主義者たちは、當然その眞理を探る方法に於て、方法そのものに重心を置き始めなければならなくなつた。」と云つてゐる。

そして眞理を探るのにどのやうな方法を以つてするかと云ふに、「新しい藝術派の眞理主義者達の一團は、彼ら自身を、出來得る限り科學者に近づけなければならなくなつた」から、人生に對し科學者と同じ態度を取らねばならぬ、と云ふ。横光利一が外界に對して、メカニズムを處理してゐたのが新感覺派時代の横光利一であつたとすれば、小説「機械」以來の横光利一は内部の、つまり心理のメカニズムを追求してゐる。そして「われ〳〵人間の心理や、心理の交錯する運命を表現し計算することの出來得られる科學は、藝術特に文學において他にはない」と人間の心理計算器としての藝術の正確さを强調してゐる。ところが、人間心理と云ふやうなものは、無意識的であると意識的であると問はず、それは内部だけで獨立に存在するやうではあるが、結局は外部つまり客觀の世界との關係に於て發生するものだ。ところで内部と外部との、複雜な何ともこんぐらかつた不思議な關係――その關係を探ると云ふことは、能力の限りある人間業では、不可能なことだ。しかし、眞理は探られねばならぬ。

横光氏は「運について」といふ寸感で「われ〳〵の智性では、現實は絶對に飛躍しないと主張する。しかし、われ〳〵の感性は、現實は常に飛躍の連續だと感覺する。此の絶對に飛躍することのなきわれ〳〵の世界と、此の不斷に飛躍して止まざるわれ〳〵の世界との二つの間に、われ〳〵には決して姿を見せぬ『差』がある」この「差」を「運」と稱してゐる。この「運」と云ふのは、やつてくるまでは、わからない。そして、どうしてやつてきたか、それもわからない。横光利一は神と云ふ言葉を、口から洩らすが、メカニズムと云ふことは恐らく、神と云ふことになるのであらう。

小説「機械」では、死んだ屋敷といふ男がどうして死んだのか、それがいろ〳〵考へられ、それがいろいろ考へられるだけに、どうしてもわからない、「私はたゞ近づいてくる機械の鋭い尖光がぢり〳〵私を狙つて

ゐるのを感じるだけだ。誰かもう私に代つて私を審いてくれ」と云ひ、小說「惡魔」では「もう私は自分に與へられた意志なんか、少しも自分の意志のやうには思へなくなつてしまつて、神よ、救ひ給へ、憐れな私を救ひ給へ。と祈り出した。」と云つてゐる。この二つの小說の結末を讀めば、私が橫光利一のメカニズムとは恐らく神と云ふことであらうと臆測したことも無理もないことだと讀者諸氏は贊成してくれるであらう。

客觀の世界とわれ〳〵の主觀の世界との、謂ふところの「差」を珍らしくも見事にわれ〳〵にまで見せた作家に、梶井基次郎がある。「路上」といふ短い小說に、こんなところがある。

「泥に塗れたまゝ、また危い一步を踏み出さうとした。とつさの思ひつきで、今度はスキーのやうに滑り下りてみようと思つた。身體の重心さへ失はなかつたら滑り切れるだらうと思つた。鋲の打つてない靴の底はずるずる赤土の上を滑りはじめた。二間餘りの間である。然しその二間餘りが盡きてしまつた所は高い石崖の鼻であつた。その下がテニスコートの平地になつてゐる。崖は二間、それぐらゐであつた。若し止まる餘裕がなかつたら墮力で自分は石垣から飛び下りなければならなかつた。然し飛び下りるあたりに石があるか材木があるか、それはその石垣の出つ鼻まで行かねば知ることが出來なかつた。非常な速さでその危險が頭に映じた。

石垣の鼻のザラザラした肌で靴は自然に止つた。それはなにかゞ止めてくれたといふ感じであつた。全く自力を施す術はどこにもなかつた。いくら危險を感じてゐても、滑るに委せる外はなかつたのだつた。

飛び下りる心構へをしてゐた脛はその緊張を弛めた。石垣の下にはコートのローラーが轉がされてあつた。自分はきよとんとした。」

引用したこれだけの文章の中に、人は神を見ないだらうか。

メカニズムと云ふことが、客觀の世界と主觀の世界とを支配する宇宙の攝理であるとすれば、それを正確に表現しようとする文學行動とは、まさに神と鬪ふことだ。そして神を征服することだ。この世に於ける仕事のうちで、最も高い、困難この上もない仕事に違ひない所以である。測り知れない苦業が、この道に横はり、それが天才者の仕事であることもわかるであらう。

會話の表現

—北村小松

會話は、何を表現するか？

人物の意志感情である。我々の日常生活は、會話でもつて一杯である。朝、起きたとたんから、夜寢につくまで、我々は數へ切れないほどの會話を我々の間に用ひてゐる。

が、それはそれでいゝ、ここで問題にするのは、文學的作品に於ける「會話の表現」の事だ。

演說や、論文に於ける會話、などゝ云ふものは、全然ない事はないが、之又論外だ。

我々が、今とりあげて云々しようとする「會話」と云ふものは、まづ三通りあると思へばいゝ。

戲曲に於ける會話

小說に於ける會話

映畫に於ける會話

——これだ。

而もなほ、この三つの會話は次の二た通りに分類する事が出來る。卽ち、讀むために書かれる會話と、聞かすために書かれる會話。も一度云ひかへれば、目のための會話と、耳のための會話である。

目のための會話と云ふのは、小說に書かれた會話と無聲映畫のために書かれた會話であり、耳のための會話とは、戲曲及び、トーキーの會話である。

戲曲の本體は詞である——と云ふ言葉は、誰でも知つてゐることだ。

戲曲は、全く、會話からなりたつてゐる。獨白、及び傍白と云ふものは例外だと見てもよからう。

そこで、戲曲の會話は、何を表現するかと云ふ事だ。

勿論、戲曲中の人物の意志感情を表現する事は明白極まる事だ。が、へその外に重大な事は戲曲の人物は「作品」中の人物であると云ふ事である。作品は、作者によつて「作られた」ものである。だから作品中の人物は日常生活に於ける我々と同じものではない。やはり作者によつて作られた人物である。

こゝまで云へば、戲曲中の人物の會話は、何を表現するかと云ふ事は明白な事だ。

それは要するに、作者のアイディアを、作者のファンタヂーを表現する手段として、選ばれた物なのである。

日常の我々の會話の大部分は、一つの目的を果たすためにしやべられてゐる。

坊やが「お母さんおなかゞすいたよ」

と云ふ言葉に對しておふくろが、

「いますぐに出來ますよ！」

と答へる會話は、單に、坊やがおなかゞすいたと云ふ事實と、すぐに御飯が出來る、と云ふ事實をお互に傳へ合ふ事だけで、その使命を達する。

これらの言葉は、それ以上の第三のものを表現してゐるのではないのである。が、もし、これと同じ言葉が、ある作者によつて戯曲の中に用ひられるとしたら、それはまるで、別の事を表現する事になるのだ。

例へば主人が失業してゐる。金がない。金がなければ米も買へない。が、坊やは、おなかゞすいてゐる。おふくろもおやぢも坊やが可愛い。おやぢは、坊やのためにバナヽを一本盗む、おまはりに捕まへられてしまふ。おふくろは絶望する、日が暮れて來る。そこで坊やとおふくろが、

「お母さん、おなかゞすいたよ」

「いますぐ出來ますよ」

と云ひ合つたとすると、これはすでに、たゞ、坊やがおなかゞすいてゐる事と、御はんがすぐ出來ると云ふ單純な事實を傳達しあふものではなくなつてしまつてゐる。

それは、別の、第三の「世界」を表現する手段として作者に用ひられてゐるのである。

作者は、この一家の悲哀を表現する一つの手段として、實生活に於てはザラに用ひ、外に何の意味もない言葉を、活用するのである。

これは、一つの素朴な一例である。あまりうまい例ではないが、筆者の云ひたい事は、分つて貰へるだらうと自惚れる。

だから、戯曲中の會話と云ふものは、人物が云ひ合つてゐる會話自身とは、別な意味のものを表現する會話なのだ。

所が、初心者は、この會話の使命を理解する事なしに、自分達が、日常用ひるまゝの會話を、舞臺の上の人物にしやべらせようとする。

自分達のもちひてゐる會話が日常、何の故障もなく通用する事からして、自分の書く會話も、作品の上で通用するかの如く錯覺を起す事があるのだ。

芝居の幕あきでA少女とB青年が

A「今日はいゝお天氣でしたわね！」

B「さうですね！」

B「あすもいゝお天氣だといゝですね！」

A「私もさう思ひますね」

と云つたのではこれは、天候についての挨拶である。觀客は、この會話によつて何を感得するか！ A少女とB青年が、天候について、挨拶してゐるのだと云ふ事を、感得するにすぎないだらう。

而して、かくの如き、天候についての日常の挨拶を、天候についての挨拶として用ひるのは、かしこい作者のなすべき事ではないのだ。

こゝに一例を引かう。

A少女は、B青年を、心密かに戀してゐたとする。

A少女は戀してゐるが云ひ出せない。B青年も亦、心密かにA少女を戀してゐる。

A少女の戀心をA少女の母が氣づく。そしてほゝ笑ましくA少女に云ふ。「自分の氣持ちは自分でBさん

に云つてごらん」

そこで、Ａ少女は、Ｂの友達であり、自分の心をうちあけた從兄であるＣにせがんで、自分の心を打ちあけるからＢ青年の所へつれて行けとせがむ。Ｃは喜んでＡ少女を、Ｂ青年の所へつれて行く。そして、ＣはＡとＢとを一室に置きざりにする。そこで、Ａ少女が、もぢもぢしながら、

Ａ「今日は、いゝお天氣でしたわね……」

と云ふ。Ｂ青年もソワソワしながら

Ｂ「さうですね」

と答へる。そこで言葉がとぎれる。Ａ少女が、何か云ひたげである。Ｂも何か云はなければ場がつながらないと思つて、

Ｂ「あすも、いゝお天氣だといゝですね」

と云ふ、Ａ少女もうなづいて、

Ａ「えゝ、私もさう思ひますわ……」

と云つたとする。――と、この會話はもうすでに、天候についての挨拶ではなくなつてゐるのだ。

觀客は、この場合、少女と青年が、天候について語つてはゐるが、實は、自分の內心を語り得ないのだ、と云ふ事を感得するのである。

戲曲に於ける會話の表現のコツはこんな風な所にある。かう云ふ考へをもつて、多くの戲曲を、讀んでごらんになるとよい。

チェホフの戲曲の人物は、哲學について、戀について、玉突きについて、自分の過去の生活についてクド

クドと會話を交してゐる。

例へば「櫻の國」だ。作者は決して觀客にガーエフの月給の事や玉突きの事やラーネフスカヤ夫人の生活そのものやを、そのまゝ見せようと思つてゐるわけでも、亦、觀客の方もたゞ單に、萬年大學生の哲學や娘の戀の事などを、それだけに感得する事ではすまないのだ。作者は、これ等の多くの人々の會話を通じて一八〇〇年代のロシアを表現し、觀客も亦、「櫻の國」の多くの會話を通じて舊生活の沒落と新生活の訪れとを感得する事が出來るのである。

戲曲に於ては、たゞ一對の會話ですらも、たゞそれ自身のもつ意味だけで終る樣なものであつてはならないのだ。一對の會話は、その意味以外に他の世界を暗示し、表現するものでなければならないのである。

會話と云ふものは人間を代表してゐる。人間の性格を代表してゐる。而もなほ、戲曲の會話と云ふものは役者によつてしやべられる、觀客によつて聞かれる會話だ。

パトリック・ブレィブルゥクは云ふ。

――言語の實際の音と云ふものは、普通、認められてゐる以上に人物の性格を決定するものである。なぜと云へば、性格についての鍵は、決して「何が云はれるか」ではなくて「如何に云はれるか」であるからである。この「何が」と「如何に」とを結びつける事によつて舞臺は、或性格の全體を捕へることが出來るのである――と。

會話は、話されてゐる間に、聞いてゐる間に、直に明快な幻象を作り出すものでなければならない。くだくだと、冗漫な言葉をならべたてるのは、ヒステリーの奥さんや、ひまな婆さんにまかせてをけばい

い。作者は決して冗漫な會話を書いてはならないのだ。――それは、あらゆる文學的作の根勞本をなす「省略」の原理によつて理解して貰はう。

小説の會話は、戯曲の會話とは大分ちがつて來る。

戯曲の本體は、會話であるが、小説の本體は、あくまでも文章それ自身だ。

戯曲の會話は、舞臺の上で演ずる役者を通じて觀客の耳に訴へるために書かれるのに對して、小説の會話は、どこまでも讀者の目に訴へ、それを機縁に、まざまざと、小説中の人物を、讀者の腦裏に浮び上がらせるために書かるべきものだ。

戯曲に於ては第一に會話による描寫が、觀客を、作者の思ふ世界の中に誘ひ込む、が、小説に於ては、文章による描寫によつて讀者は、作者の思ふ世界に導いて來られるのである。

小説に於ける會話の重要なる役割は、小説中の人物を、まざまざと紙面の上に、躍り上がらせるためである。さつきも云つた通り、會話は、性格を讀者に把握させる重要なる鍵の一つだからである。會話は、直接的に明快な人物の幻象を讀者の腦裏に浮び上らせる重要な手段だからである。

文章によつて導かれ、作者によつて、外部から描寫されて一つの存在として讀者の心の中に印象づけられて來た小説中の人物は、會話させられる事によつて、彼自ら、一個の明確な性格をもつて讀者の前に躍り出るのだ。

然し、かう云つたからと云つて、すぐ、諸君は、諸君の小説の中に、

彼は、ボロボロの洋服を着て、田舎から出て來たが、彼は、たゞちに先輩を訪れて、云つた

「僕は激越性神經質の性格をもつてゐます」

などゝ云はしめて主人公の性格をまざまざと讀者に思ひうかばせたなどゝ錯覺を起してはならない。

小說の場合と云へども、會話の表現、會話による表現は戲曲に於ける會話の精神とかけはなれてゐるのではない事をよく理解して貰はなければならぬ。

筆者の所にある靑年がもち込んだ數百枚の「小說」（彼氏に云はしむれば）があつた。がこの「小說」なるものは、まづ、主人公が、朝、目を醒ます場面から書き出されてゐる。そして、彼が、顏を洗ふ所から、その母が、

「御飯が出來ましたよ」

と云ふ所から

「ハイ」

と返事する會話、さては、便所へ行つて用をたして、これからどこどこへ行つて參ります……と云ふ母親との會話が莫大もない紙數を費してこま〴〵と書かれてあつた。

この文字の、おびたゞしい羅列の中に挿入されてある會話は、我々が日常用ひてゐる所の會話なのだ。それはたゞ母親が、御飯の出來た事を知らせ、それに返事する事をしらせ、これからどこそこへ行く事を知らせ、わづかに途中氣をつける樣に云ふ母の心づかひを分らせて吳れるに過ぎなかつた。

これでも、無論、會話である。が、この會話は「小說」と云ふ意圖のもとに書かれたとたんに死んでしま

つてゐるのである。

それはもはや文學的な「會話」ではない——會話にして會話でなくなつてしまふ運命を作者のために背負はされた、氣の毒な會話なのである。

小説では、文章が、そして章の切れ目が、筋の發展や場面の推移を導いて行つて吳れる。であるから、戯曲に於ける會話ほどには、小説の會話は、事件の前後の關係とか、場面の轉換に參與する必要はないのである。

たゞ小説の會話は作者の意圖した焦點に於て、作者の意圖した人物の意志感情を、明確に直接的に表現出來るものを選擇すればいゝのである。

かくの如く、最も經濟的——經濟的にと云ふ事は、最も少い數に於て、最も效果的にと云ふ事であるが、——選擇を要する會話は、無聲映畫に於ける「スポークン タイトル」の會話である。

映畫（こゝではすべて無聲映畫を指す）に於けるスポークン タイトル（會話字幕）の研究こそは、會話と云ふものゝ本質を摑むに最もふさはしい研究だと筆者は思ふ。

映畫のシナリオに於けるスポークン タイトルの會話は、小説に於ける會話よりは戯曲に近く、而もなほ、その數に於て、戯曲よりは小説の會話に近い存在なのだ。

映畫の表現は、觀客の目に訴へる表現である。映畫俳優の演技と云ふものは、觀客を、事件の推移とゝもに一つの生活へ導き込むと同時に、無言の中に、觀客の腦裡に、各々の性格が、發表すべき會話を想像させて行くものなのだ。だから映畫劇の會話は、その觀客の想像の世界をインタラプト（卽ち妨げる事を）して

はならないのだ。觀客の想像なしうべき限りの會話は、決して觀客の前に提示してはならない。もし、これをあえてなせば、作者は、すでに、自分自らの表現の墓穴を堀つたも同然なのである。

觀客は、各性格の演技につれて、想像と創造の世界にひたつて行く。

この次には、あの人物はかう云ふであらう、恐らく、かう云ふ意味の事を云ふにちがひない……然し……何と云ふか知ら、どう云ふ言葉でこの場合の心情の表現をなすであらうか……と云ふ觀客の心理が想像と期待の頂點に達した場合にのみ、短的な會話を、ボンボンと挿入して行かなければならないのだ。

この心がまへは、勿論、戯曲に於ても、小說に於ても、更に、トーキーに於ても、必要なのであるが、無聲映畫に於て、諸君は最も了解しやすい實例を發見する事が出來るであらう。

では、トーキーの會話は？ と諸君は問ふであらう。そこで、筆者は簡單に答へよう。

それは戯曲的會話の小說的構成である。

この一言でつきると思ふのだ。も一度、戯曲の會話は……と云つてくりかへす必要はないであらう。

小說的構成と云ふ事はその精神に於て、描寫であると云ふ事だ。これは、映畫的構成と云ふ事よりもトーキーを說明するには適當な言葉だと筆者は思ふ。トーキーの會話が無聲映畫の會話よりも更に幾分戯曲の會話に近づいた性質をおびて來た以上、無聲映畫の構成よりもトーキーがその描寫に於て小說的傾向をおびて來た事を筆者は感ずるからである。

いづれにしろ、これを一とくるめにしてしまへば、スウィフトの云ふ通り「適所に適語を使ふべし」と云ふ名言で片づけられてしまふのである。

かう云ふと、筆者が、先に例としてもち來つた莫大もない枚數の原稿紙に、日常會話を書きならべた書き

ものゝ筆者は文句を云ふかも知れない。

「俺だつて適所に適語をつかつたんだ！」

では筆者は云はう。

文字は符號にすぎない。――ピアノのキーを一つたゝいて鳴らす音は、たゞ幾百かのサイクルを有する音にすぎない。が、この音の幾つかを、才能のある人間がアレンヂすれば、一つの音樂としての表現を完成させる事が出來るのだ。必要とはその才能に於て「必要」なのだ。

文字に於てもそれと同じ事が云へる。一見無意味の如く思はれる會話をアレンヂする事によつても同樣の事が云へるのだ。

會話は何を表現すべきか？　と云ふ事は、結局、文學とは何か？　と云ふこの問題に歸つて來ずにはゐられないのだ。

文學とは、では、どんな人間が作るべきものか、と云ふと、筆者は、もう何も云へない。

こゝにサント・ブーブの云つた言葉がある。

一　人間の心を豐富にし、その內容を增進し更に一段の進步あらしむる人。

一　何事をも硏究し盡した感じのある人。

一　心中に或確固たる道德的眞理を發見し、また或不變的な精神を探りあてた人。

一　形式の如何を問はず、自然と雄大であつて同時に鋭く、合理的であつて、同時に確實且華麗な或形式で、その思想・觀察・或は發見を表現出來る人。

一　その人獨特の文體であつて而も轉じて世人一般の文體となり時代の變遷につれて新生命を發揮し、新舊兩面をそなへた樣な文體で、その思想感情を發揮する人。

以上の樣な素質と才能の持ち主が、文章なり會話なりを用ひて表現すれば、それは立派な文學となり得ると云ふのである。

だから、筆者は、こゝで退いて、諸君が、サント・ブーブが云つた樣な人物の書いた書物によつて會話が「何を」「如何に」表現したかと云ふ事を研究されん事を望むものだ。

心理の表現——伊藤整

心理學と文學との關係はなかなか深いもので、ことに近代になつてからその交渉は一層多くなつたと言はなければならない。二十世紀文學の偉大な作家たちは、必ずその仕事を心理の世界と關聯させてゐるし、また自らさういふ意途や主張を持たない作家たちにしても、その作品の研究には多く心理學の助けをかりなければならぬ有樣である。こゝでは問題が限られてゐるので、さういふ外圍的な文學と心理學との問題は論じないことにして、心理が文學作品の中でどういふ風にとり扱はれるかといふことを、色々な顯著な例によつて、實際的に考へてみようと思ふ。

先づ、心理の表現、と言ふけれども、元來文學作品は、外界の描寫と精神內の描寫とに別けることが出來るけれども、それが藝術的なものであるがためには、必ず人間の精神の動きに即した、人間の心理が生きものであると同じ意味での生きものでなければならないのだ。であるから文章の表現の對象は結局心理の世界を通して見られたものといふことになる。ただ、單にある心理を透したといふ場合より更に進んで、特に心理の世界を表現の直接な對象にすることが屢々ある譯である。近代文學は、通俗的な讀物の興味から離れて文學獨自の藝術境を得ると共に、特に心理の世界をその藝術表現の對象とすることが多くなつた。

心理小說が最も古くから發達してゐたのはフランスで、十七世紀の「クレェヴ公夫人」、十八世紀の「マ

ノン・レスコオ」等が擧げられてゐるが、十九世紀に至つてバンジャマン・コンスタンの「アドルフ」、スタンダアルの「赤と黒」等によつて、佛蘭西には牢固として拔くべからざる心理小說の傳統が確立した。「アドルフ」の作者は後政治運動に熱中して文學生活から遠ざかつたが、「アドルフ」一篇による彼の文學的業蹟は不滅のものとされてゐる。この作品は普通の小說にあるやうな周圍の景色や環境や人の動作の描寫が殆ど無くつてただ戀愛生活の心理の、理詰めのみと思はれるほどの深い描寫に滿たされた作品である。主人公がある年上の女に愛されて、その無意味な生活から拔け出さうとして苦慮するあたりの描寫は、全く佛蘭西流な「考へる小說」の一極致をなしてゐるものである。

『それは兎も角として、私は暫くの間は、彼女のかうした動機を思ひ違ひしてゐた。私は近く自由になれる日の曙光をちらとばかり認めて、それを喜んだのだつた。何か無反省な行爲によつて、一々我が身の釋放に係つてゐる此の重大な危機を外してはならないと、私はより以上に優しくなり、滿足げな樣子を見せた。エレオノオルは此の私の優しさを愛情と取り、遂に私なくしても幸福になる彼女が見れるといふ私の期待を、彼女を幸福にする慾望と穿き違へたのだつた。彼女は、わが計畫圖に當れりと心の中で囃したてた。それでもなほ、時としては、私に少しの不安さうな樣子も無いのを見て、どうしたものだらうと惧れた。彼女は、私が、一寸見には彼女をば私から奪つて行く危惧がありさうなかうした他の男達との關係に、少しも異議を申立てないと云つて批難した。彼女のかうした質問を私は諧謔で片づけた。然しさういつもいつも彼女の氣持を落着けさせることは出來なかつた。彼女の性格は、われとわが身に强ひた虚僞の幕を透して姿を現して來た。今迄と同じ場面が、而も前に劣らぬ嵐の激しい場面が再び場所を變へて展開され

た。エレオノオルは自分の非を私の所爲にした。彼女は私のたつた一つの言葉で、身も心も擧げて、再び私の胸に歸るであらうことを仄めかした。が、私の沈默に心を傷つけられて、更に一種の狂ほしさを以て、媚びの生活に身を投げかけて行くのだつた。』（新庄嘉章氏譯文より）

こゝに擧げた「アドルフ」の一節は、同棲してゐる女が、自分の周圍の男たちを集めることによつて、今や自分から逃れ去らうとしてゐる愛人の嫉妬心を刺戟してまたその愛を得ようとすれば、その男の方は、女が漸く自分を自由にしてくれる日が近づいたと思つて嫉妬どころかむしろ喜んでゐるのである。すると女は自分の計畫の効が成つたと思ひ違ひをするのだが、いつまでも男は嫉妬しないので、一層焦躁を感ずるといふ經過を描いた所である。この文章のやうな理づめの表現は、たゞ讀んでゆくだけではどうも意味をとり惡く、一句毎にその意味を考へて進んでゆかなければならないものである。かういふ心理の表現は、それ以後多くの小説のかういふ場面の原型となつて幾多の作家の用ふる處となつた。

コンスタンの後から出て遂に十九世紀に近代小説の確然とした礎石を定めたスタンダアルはこの道を更にはげしく、更に構成的に追求して「赤と黑」を書き上げた。その中に見られる戀愛心理の描寫は人間のエネルギーの爭ひと言ひ得るほどの高さに達してゐる。

『ジュリアンは、ラ・モール孃の眞劍さを疑ふことが出來なかつた。眞實な調子は、彼女の口にするあらゆる言葉の中に、極めて明らかに現はれてゐた。然るに、彼をあくまでも不幸にするかのやうに、マチルドは曾つてケェルスに對して抱いた氣持に氣をとられて、ふと、今でもやはりケェルスを愛してゐるやうな口吻をさへ洩らして了つた。無論彼女の口調の中には戀の情熱があつた。ジュリアンはそれをはつきり

見た。彼の胸の中で鉛の熱湯が溢れても、こんなに苦しむことはなかつたであらう。ラ・モール孃は曾てケェルスや又リュッツなどに對して抱いてゐた微かな戀の下心を思ひ出して――それがしかも彼に對して話してゐるのであるが故に――無限の喜びを見出してゐるのだといふことを、これ程の激烈な不幸に苛まれてゐる哀れな靑年が、どうして洞察することが出來よう？　どんなことをしても、ジュリアンの苦惱を言ひ表はすことは出來まい。彼は、つい數日前に、彼女の部室へ忍び込まうとして午前一時を待つてゐたあの菩提樹の小徑で、彼女が他の男達に對して抱いた戀の細かな打ち明け話を聽いてゐるのだ。これ以上大きな不幸は、人間の力ではもう支へ切れない。かうした殘忍な打ち解け振りは、八日の長い間に亙つて續いた。（中略）終ひの頃には、彼女は或る意地の惡い悅びを以て、ジュリアンを見戍つてゐるかのやうであつた。彼の苦惱は、彼女にとつて烈しい悅びであつた。』（佐々木孝丸氏譯より）

この「赤と黑」の一節に見出されるスタンダァルの文章は、主人公ジュリアンが主家の令孃マチルドを獲得した後に、マチルドが精神的にジュリアンと張り合はうとする場面を描いたものである。この文章がやゝ雜然として繰り返しの多いのは、もともとこの文章が長篇の一部分を成してゐるものであるせゐもあり、またスタンダァルが所謂「惡文家」であつた面目の一端を窺ふよすがともなるものであらう。二十世紀初頭の美文家アンリ・ド・レニエは、スタンダァルの作品は實に立派であるが文章と來たらどれもこれもひどいもので當然書き改められねばならぬものだ、と言つたさうであるが、この機會に言つておきたいのは傑作が必ずしも美しい文章と一致しないと言ふことである。言ひ直せば、立派な表現とは必ずしも首尾整ふた缺點の見出されぬ文章といふことにならないのである。文章は惡文であらうが、間違ひがあらうが、もし筆者にし

て言ふべきことを立派に持つて居り、それに對する表現慾が强烈であれば、必ず人をうつ文章が生れるものである。スタンダァルのこの文章はそれの好例であつて、首尾一貫したとは言ひがたいものであるに拘らず言ふべきことが內部から溢れてゐる樣に見える。女が他の男に對するひそかな愛情の記憶の告白をすでに相ゆるした男にするあたり、女が高い地位にある人の娘であり、男が單にその家の主人の祕書なる素性も知れぬ人間なることを思ひ合すれば、まことによくその間の人物の心の動きをとらへてゐるものである。

この例は、前にあげたコンスタンのものと共に、直接に心理そのものを描いた言はば理詰めの描寫とも言はるべき種類に屬してゐる。もう一つ現代フランス文學の中で、最も正しいフランスの心理小說の傳統をひいてゐると稱されるレイモン・ラディゲの「ドルヂェル伯の舞踏會」の一節を引用して見よう。

『彼自身にも手のとどかない、彼の中の深い所に、戀が宿つたのだつた。フランソワ・ド・セリュウズも、多くの若者達と同じく、激しい感覺、つまり粗末な感覺だけしか感じない仕組に出來上つてゐた。何か他の邪な欲望の方が、この戀の誕生よりも、彼に激しい動搖を與へただらうと思はれる。或る一つの害毒が、吾等のうちに正に入らうとする時、われ等は身に危險を感ずるのである。その害毒がわれ等のうちに腰を据えてしまふと、われ等はそれと仲よく暮すことも、またそんなものゝ存在を忘れて暮すことも出來るのである。フランソワは、それ以上、自らを詐ることも、四周に湧きおこる噂きに對して耳をふさいでゐることも出來ないのだつた。彼は自分がドルヂェル夫人を愛してゐるのだと云ふことも、また何々の點で彼女を詰む可きであると云ふことも知らぬのだつた。ただ然し、責任者が彼女であつて、他の何人でもないと云ふことだけは確だつた。

僕はどうかして、同じ場所に居たくない、一人でゐたくないと思ふのだつた。彼女はやさしい氣持で一ぱいになつてゐた。彼はド・セリュウズ夫人が彼に示したあの本能的な極りの惡るさうな樣子を思ひ出すのだつたが、それでもなほ彼は誰れか相手に居てほしかつた。彼は、暫く逢はずにゐる一人の女のことを思ひ出すのだつた。彼女はかうして見棄られたことを悲しんでゐるかも知れないのだつた。一度は彼女に逢つて見ようかと彼は思ふのだつた。が、彼はよくこの誘惑に堪へた。彼がこの女のとこへ行かなかつたのは、或る迷信の爲めだつた。彼には、それはドルヂェル夫人を裏切ることだと思はれるのだつた、そして、それが彼に不幸をもち來たす種になるやうな氣がするのだつた。』（堀口大學氏譯文より）

このラディゲの文章は、讀んだ者は誰でも氣がつくやうに、スタンダァルの文章よりはむしろずつとコンスタンの文章に近いものである。そこには、スタンダァル流の溢れる熱情のために作者がその統御に苦しむと言ふよりは、もつと冷徹な、もつと計算され、考慮された思考がひそんでゐる。時にはその考慮はあまりに細緻にすぎて現實から離れた文章の綾にすぎないのではないかとすら思はれるほどである。だが我々は極めて理性的な佛蘭西人の氣質から生れる理詰めの文學的傳統がかなり深い人種の血液の問題であることを知つてゐなければならない。そしてコンスタンにしろラディゲにしろ、その作品の全體を通讀するならば、作者の人となりがさういふ風に出來てゐるのであつて、それが全體としては極めて怖ろしい現實性を持つてゐることを知るのである。もともと心理の描寫はかなり抽象的な一面を持つてゐるものであるから、外面的な描寫にのみ慣れてゐる人にとつては、それが浮いた非現實的なものに見えることのあるのも致しかたないことであらう。けれども、この種の心理描寫はある非常に程度の高い心理的な生活を豐富に體驗してゐる人に

はよく通用するものであつて、讀む方に、さういふ心理的な生活の豐富さが備はつてゐなければ、それは無意味な遊戲としか見えないこともあるであらう。

かゝる文學の高さといふものは、單なる文章の問題以上のものであつて、何人にもその美しさ眞實さを體得するといふ譯にはゆかぬのではなからうか。文學に限らず畫でも音樂でもその最高なるものに至つては、それを鑑賞する側にも、ある專門的な心構や準備が要るものであることを特に此處に附記したいのである。

日本の現代文學で先づ心理描寫に卓拔な業蹟を殘してゐるのは、夏目漱石、泉鏡花等を擧げることが出來やうが、最も嚴格なリアリストでありスタイリストである志賀直哉に、心理描寫の立派なものがあるのは、種々の意味から面白いことである。

『——日

……乃公(おれ)が何時貴樣の父を毒殺した？ 誰れがそれを見た？ 見た者は誰れだ？ 一人でもさういふ人間があるか？ 一體貴樣の頭は何からそんな考へを得た？ 貴樣はそれを聞いたのか？ 知つたのか？ 想像したのか？ 貴樣程に安値なドラマティストは世界中にない。あゝ、皆が寄つてたかつて乃公(おれ)を氣違ひにしようと云ふのだ。乃公はこれまでにこんな氣持の惡い經驗をした事がない。

全體貴樣は乃公をおびやかして兄殺しの大罪人とすればそれが何の滿足になるのだ？ 貴樣の考へは正しくヴルカンの鐵砧ほどにもむさ苦るしい想像に過ぎないのだ！ そんな事を貴樣は疑つて見た事がないか？ その想像は貴樣の安價な文學といふ惡魔から貰つたに過ぎない。それを貴樣は疑つて見た事がないのか？

貴様程に芝居氣の强い奴はない。貴様はそんなに賢い悲劇の主人公になつて見たいのか？ーそれも自分獨りで演じてゐるならいゝ。貴様は乃公に覺えもない敵役を演じさせようとそれを强ひて來る。左うだ、貴様のはそれを强ひて來たのだ。それは許せない。(中略)

老人に、昔大學で芝居をした時、何の役を演たと貴様が訊いた。老人はシーザーになつて、殺されましたと答へた。其時貴様は何故乃公の顏を盜み見た？　貴様は乃公の心が其時平靜を失ひかけたまでは解つたらう。が、何故平靜を失ひかけたかまでは考へて見ない男である。それが貴様の作つた筋書に合へばそれより深く物を見ようとしない——乃公にはあの時、何故貴様が乃公の顏を盜み見るかが直ぐ感じられたのだ。盜み見る目的が直覺的に感じられた時に、乃公の心にもヒソンでゐる安値な文學といふものが、同時に乃公の心で裏切りをやつたのだ。無心でゐようと努力すればする程却つて乃公の心は自由を失ひさうになる。而して遂に貴様の空想にかなふやうな表情が乃公の顏に現はれて了つたのだ。』

これは志賀直哉の「クローディアスの日記」の一節である。クローディアスがハムレットの父を殺したのでないといふ立場から、ハムレットに疑ひをかけられる苦しみを描いたもので、近代の日本の心理小說の一つの輝やかしい達成としてこの作品は永く後に殘るものであらう。作者自身のこの作に就てのノオトによれば『苦勞して書いた。これを書く動機は文藝協會の「ハムレット」を見、土肥春曙のハムレットが如何にも輕薄なのに反感を持ち、却つて東儀鐵笛のクローディアスに好意を持つたのが一つ、もう一つは「ハムレット」の劇では幽靈の言葉以外クローディアスが兄王を殺したといふ證據は客觀的に一つも存在してない事を發見したのが、書く動機となつた。』云々とある。この文章はラディゲの文章などに較べると、何處か重つ

苦しく鈍重ではあるが、そのねつちりした志賀氏獨特の構へのなかが思ひの外よく整へられ考へられたものに滿ちてゐて、單に心理分析として見ても西歐の作家でも及びがたい手堅いものが感じられる。日本人的な奥深い筆致がこのやうな鋭い分析と相侵してゐないといふことは作者の凡才ならざる證據であるとともに、心理描寫に不利だと言はれる日本文章として此處まで描くのは容易なことでなかつたらうと思はれる。

日本語の文脈が心理描寫に不利であるといふことは多くの人々によつて指摘されてゐることであるし、私自身もそれに觸れたことがある。その主なる原因は日本語の文脈から言つて主語が、それに伴ふ動詞から甚だ離れてゐることゝ、そのために、長いセンテンスを書くことが無理になること、及び關係代名詞なるものが殆んどないから文章に枝葉をつけて微細な點の描寫を押し進めることが出來ないこと、及び語彙の貧弱なこと等である。日本文では文章を暗示的に用ふることはかなり自由に出來るし、また日本の文章道といふものは、十のことを十まで言はず、七だけ言つて十のことを匂はせるといふ點に重きを置いてゐるのである。從つて短歌とか俳句とか隨筆と言ふやうな短い文學作品の形式が一般に行はれてゐるのではないだらうか。その結果として文章をこまかに使用して、物事を隅々まで明細に言ひ切るといふことになるとそれは甚だ不便になる。言葉が少い上に短い文章しか書くことが出來ないといふ不便がどこまでもついてまはる。さういふ文章をこれだけに使ひこなすことは普通の作家にとつては甚だ困難なことである。

この作品は志賀氏のものとして特にとり立てゝ論じられたことは少いが、この影響は隨分現代の日本文學に多いのではないかと思はれる。この透徹した心理描寫に較べて、芥川龍之介の後期の作品に見出されるやゝ混沌とした病的な神經のふるへる線を描いたものはまた別個の心理描寫の形式と言ふことが出來ようか。

『僕はもう夜になつた日本橋通りを歩きながら、屠龍と云ふ言葉を考へつづけた。それは又僕の持つてゐる硯の銘にも違ひなかつた。この硯を僕に贈つたのは或若い實業家だつた。彼はいろいろの事業に失敗した擧句とうとう去年の暮に破産してしまつた。僕は高い空を見上げ、無數の星の光の中にどのくらゐこの地球の小さいかと云ふことを、――從つてどのくらゐ僕自身の小さいかといふことを考へようとした。しかし晝間は晴れてゐた空もいつしかもうすつかり曇つてゐた。僕は突然何ものかの僕に敵意を持つてゐるのを感じ、電車線路の向ふにある或カッフェへ避難することにした。

それは「避難」に違ひなかつた。僕はこのカッフェの薔薇色の壁に何か平和に近いものを感じ一番奥のテェブルの前にやつと樂々と腰をおろした。そこには幸ひ僕の外に二三人の客のあるだけだつた。僕は一杯のココアを啜り、ふだんのやうに卷煙草をふかし出した。卷煙草の煙は薔薇色の壁へかすかに青い煙を立ちのぼらせて行つた。この優しい色の調和もやはり僕には愉快だつた。けれども僕は暫くの後、僕の左の壁にかけたナポレオンの肖像を見つけ、そろそろ又不安を感じ出した。ナポレオンはまだ學生だつた時彼の地理のノォト・ブックの最後に「セント・ヘレナ、小さい島」と記してゐた。それは或は僕等の言ふやうに偶然だつたかも知れなかつた。しかしナポレオン自身にさへ恐怖を呼び起したのは確かだつた。

僕はナポレオンを見つめたまゝ、僕自身の作品を考へ出した。するとまづ記憶に浮んだのは「侏儒の言葉」の中のアフォリズムだつた。(殊に「人生は地獄よりも地獄的である」と云ふ言葉だつた。)それから「地獄變」の主人公――良秀と云ふ畫師の運命だつた。それから……僕は卷煙草をふかしながら、かう云ふ記憶から逃れる爲にこのカッフェの中を眺めまはした。僕のこゝへ避難したのは五分もたゝない前のことだつた。しかしこのカッフェは短時間の間にすつかり容子を改めてゐた。就中僕を不快にしたのはマホ

ガニイまがひの椅子やテェブルの少しもあたりの薔薇色の壁と調和を保つてゐないことだつた。僕はもう一度人目に見えない苦しみの中に落ちこむのを恐れ、銀貨を一枚投げ出すが早いか、匆々このカッフェを出ようとした。』

この「齒車」の中の一節は、この作品が作者の死の少し前に書かれたものであるだけ、何となく病的に、曖昧な、切れ切れな印象に滿ちてゐて、作者の投げ出した切迫づまつた氣持をよく反映してゐるものである。この作風を志賀直哉の「クローディアスの日記」のそれに較べれば、前者が、心理の深い惱みを書いてゐながら書かうとする作者の健康な力が隅々に行き屆いて、一貫した積極性を見出すことが出來るのに反して、芥川龍之介はもう息が切れかゝつて走つてゐる競走者のやうに疲れ喘いでゐるやうに感じられる。

此處では芥川の作品の多くに見出される、高所から見下してゐるやうな皮肉な高踏的な態度がそのまゝ自分をさいなむ刃となつて作者の肉身に食ひ入つてゐるやうに思はれる。作者は自分の死の一歩手前まで來てゐて、溺れるものゝやうにあらゆるものゝ印象にしがみついて安住の境に至らうとしてゐる。けれども彼は至る處に生活の牢獄をしか見出すことが出來ない。歪んだものゝ精神は總ての外圍を歪んで見る。歪んでゐるとして見なければ安心出來ないのに歪んでゐるといふ事實が彼を更にはげしい不安へ驅り立てる。だから描かれてゐる物には順序も統一もなく、光明も見出されない。ただ悲痛な作者の精神がそのまゝ深刻に自分の内部を剔り出してゐる。そしてそれがそのまゝ心理描寫としてちよつと他に類のない好例になつてゐる。かういふ心理描寫はあまりに作者自身に卽してゐるために、小說だといふ感じを與へないけれども、何かを描き出さうとして描けない境地に達してゐるものであつて、單に模範的な例として以外の深い味を人はそこ

から汲むべきであると思はれる。
谷崎潤一郎はまたもつと描くものに藝術味の豐かな、それでゐて文章の綾だとか飾りに對してもひろく胸を開いて受け容れるといふ型の作者であるから、その心理描寫も、これ等の二作品に較べるとゆつたりとしてゐて、流れるやうな文章になつてゐることが多いのである。

『夫の腹の中を云へば自分の方から妻を追ひ出す理由はないし、積極的に出れば出るだけ寢ざめが惡いに違ひないかち、なるべくならば受け身でありたい。自分はさしあたり誰と結婚したいといふ相手があるのでもないのだが、妻にはそれがあるのだから、妻の方から覺悟をきめてもらひたかつた。ところが妻の云ひ分は、夫はさう云ふ相手がなく、自分ばかりが幸福になるのでは別れづらい。自分は夫に愛してもらへなかつたとは云へ、かりにも夫を無情な人だとは思つてゐない。上を望めば切りのない話だが、ずゐぶん世間には不仕合はせな妻も多いことだし、それから見れば自分などは愛せられないと云ふだけで外に不足はないのでありながら、その夫を捨て子を捨てゝ迄もと云ふほどの氣にはなりきれない。要するに夫も妻も、別れるならば自分の方が捨てられる側になることを願ひ、どつちも自分が樂の方へと廻りたかつた。しかし自分たちは子供でもないのに、何がそんなに辛いのだらう。理性のよしとするものを實行することが出來ないのは、何を恐れてゐるのだらう。結局のところは過去のきづなを斷ち切るだけのことではないか。その悲しみはただその刹那のものであつて、多くの人の例を見れば、長いあひだにはだんだんうすらいで行くのである。「僕たちは先のことよりも目前の別れが恐いのだね」と、夫婦は語り合つて笑つた。』

これは谷崎潤一郎の近來の傑作と言はれた「蓼喰ふ蟲」の一節である。おたがひに愛情を感じ合はなくなつて、ただ一緒に生活をしてゐるといふだけの夫婦が、別れようとして色々手段を講ずるのだが、別にこれといふ邪魔はないのに何といふこともなく自分の方から別れようと言ひ出しにくゝつて、暫くの間はずるずるに起居を共にしてゐるといふ心理をとり扱つたものである。この文章の一つの特徴は、文章が散文的なものを取り扱つてゐるのに、何處となく韻律的なリズムが全體に行きわたつてゐることである。氏はもともと現代の作家のうち最も文章の達者な方の一人であつて、時には筆が走りすぎて書いてあることが作りものだといふ感じを與へることがあるけれども、この文章のやうに筆に適當に加へられた抑制があれば、文章のリズムがその現實性と交響して何とも言はれない味を出して來る。志賀直哉の克明な、對象に忠實に即しようとする精神と相反するものであるけれども、谷崎潤一郎もよく心理の表現に興味をよせる作家として忘れることの出來ない人である。氏の筆はリズミックな所のある外に甚だ華麗なものであつて、「春琴抄」のやうな大きな繪卷物を見る思ひをする作品もあるが、常に作の中心には心理の世界が君臨してゐる。

心理描寫の最も新しいものとして、それだけに一般の讀者には極く特殊な例と思はれるかも知れないが、ジェイズム・ジョイスの「ユリシィズ」の最後の場面から左に一節を拔き書きしてみようと思ふ。

『あたしもう一度睡れるかしら一二三四五あの人たちがこさへた星のやうなあの花は何て花だらうロンバアド街の壁紙はもつとずつと立派だつたあの人が吳れたエプロンはほんのちよつとだけあれに似てゐたあたしたつた二度だけあれをつけたわこのランプの火をちぢめて早く起きられるやうにもう一度やつてみた方がいゝあたしフィドレイタアの傍のあそこのラムの店へ行つてここらあたりに置くために花を少し持つ

て來させようもしあの人があの人を家へ連れて來るやうなことがあつたら明日今日のつもりだが駄目だいや金曜は不吉な日だあたし部屋を少し掃除したいわ埃があたしが睡つてゐる間に澤山積つてゐることだらうそれからあたしたちは音樂をやつたり煙草をすつたり出來るわあたしは先づ最初にあの人の伴奏をすることが出來るわあたしミルクでピアノのキイを拭かなくちやならない何をつけよう白薔薇をつけようかしらそれともリプトンの店のあのフェアリイケイキをあたしゆつたりした大商店の匂ひが好きだわ』云々

（伊藤整・永松定・辻野久憲共譯の譯文より）

この文章は約五十頁ほど全く句讀點なしで續けられる女の獨白で成つてゐる。寢床にゐる女主人公が自分の記憶に浮ぶことを順序もなく次から次からと物語る形式で記述したものであるが、意識の繼起そのまゝを正確に表現せんとした所に作者の苦心を見るべきものである。この種の試みは多くの作家によつて爲されてゐたものであるが、ジョイスはその大作「ユリシイズ」に於てこの手法を特に大規模に大膽に極端まで使用して、二十世紀の文學界に大きな破紋を投じた。これは一面には正確な客觀的な描寫であるとゝもに他面には讀みにくゝつて、取捨選擇の爲されてゐない文章であるから、讀者の面喰ふことも甚しいと言はなければならぬ。此處まで來ると心理描寫もある一つの極に到達したことになつて、もうその先はただ一種の記述的機械主義に陷るのではないかとの疑ひをすら招くのだ。けれどもさういふ問題を解決して、そこから別個な道を見出すこともまた作家の重要な使命であると言はなければならない。さういふ風に新しい世界へ大膽につき進んだ作家の一人に川端康成を擧げることが出來る。

『夫人は正面の鏡のなかに、彼女の頬の美しい薔薇色を見た。(清潔に白い廣々とした理髪店。そこのマニキュア・テェブル。動物の光る齒のやうな皮膚の娘に爪を磨かせてゐる婦人科醫。)を思ひ浮べて、夫人は頬の溫かいしあはせに浮き浮きして來た。(透き通る水のなかに浮んだ、美しい少年のバタックス。少年は蛙のやうに泳いでゐる。)夫が部屋を出て行つた。(みなさん、お行儀が惡いですね。女の子も男の子も一緒に裸で泳いだりして、と、川岸を通りかゝつた學校の先生が云ふ。美しい少年が岸へ泳ぎ着くと、バタックスを目に光らせながら、草のなかに突つ立つて、でも先生、私たちは着物を着てゐませんから、誰が男で誰が女だか、ちつとも分らないんです。)夫人は鏡のなかの彼女が少女のやうにはにかむのを見た。彼女は少女であつた。その少女が思つた。(先生を微笑ませた少年は、ほんたうにいゝ子だわ。婦人科醫であつた彼女の父の診察室。手術臺のエナメル。腹を上にした大きな蛙。診察室の扉。把手の白いエナメル。白いエナメルの把手のついた扉の部屋の中には祕密がある。今でも私はさう感じる。エナメルの洗面器。白いエナメルの把手に手を觸れようとして、彼女がふとためらつてゐる、幾つもの、そしてあちらこちらの部屋の扉』(水昌幻想より)

此處では現在の想念が過去の想念や記憶と交り合つて、一種特別な印象と意味の重複を生んでゐる。此の文章は華麗であると共に何處となく痛々しく自分をさいなんでゐるやうな味がある。文章は短くたち切られて何かの斷面を見せるやうな投げやりの言ひすてた言葉が多い。それは時には單語を並べた形になつたり、時間を急速に遡つたり戻つたりしてゐる。川端康成の文章には何處となく泉鏡花の哀れ深い華やかさを思はせる處もあり、文章としては不完全でありながら妙な魅力が至る處にひよいひよいと顔をのぞかしてゐる。

斷續的な味の出た特徴のある表現と言ふことが出來よう。

こゝに詩的な文體と心理的な文體との合致を試みて成功した若い作家の例を引いて見よう。

『さういふ愛の最初の特徴は、絹子と同じやうに、扁理にも現はれだした。

自分の亂雜な生き方のおかげで、扁理はその徴候をば單なる倦怠のそれと間違へながら、それを女達の硬い性質と自分の弱い性質との差異のせゐにした。そして「ダイアモンドは硝子を傷ける」といふ原理を思ひ出して、自分もまた九鬼のやうに傷つけられないうちに、彼女たちから早く遠ざかつてしまつた方がいゝと考へた。そして彼は彼獨特の言ひ方で自分に向つて言つた。——自分を彼女たちに近づけさせたところの九鬼の死そのものが、今度は逆に自分を彼女たちから遠ざけさせるのだと。

そして、さういふ驚くほど簡單な考へ方で彼女たちから遠ざかりながら、扁理は再び自分の散らかつた部屋のなかに閉ぢこもつて、自分一人きりで生きようとした。すると今度は、その閉ぢ切つた部屋の中から、本當の倦怠が生れ出した。しかし扁理自身はその本物も贋物もごつちやにしながら、ただ、さういふものから自分を救ひ出してくれるやうな一つの合圖しか待つてゐなかつた。』

これは堀辰雄の「聖家族」といふ小説の一部であるが、此處に見るやうに、この心理の表現はかなり西歐の文學の影響の多いものであつて、それに性來詩的な資質を持つてゐる作者の心構へも加はつて、當りの軟かなそれでゐて、何となく鋭くぬきさしならぬものゝ考へかたを示してゐる處があるものである。この作者はこの作品を書く前後フランス文學に親しみ、ことにジャン・コクトオやレイモン・ラディゲやギイヨォム・アポリネェルに影響される所が多かつたらしいのであるが、こゝにもラディゲの系統を引くフランスの心理

小說の表現法に似たものを我々は見出すのである。

これらの文章にも見られるやうに、心理の表現といふものは主として作者の精神生活の表明であるから、文章はそれを書く人によつて一々甚しい相違がある。景色や人間の行動の描寫ならば、たいていどの作家でも結果から見て大きいちがひはないのであるが、心理の世界のみは限ない變化を含んでゐる魔術的な大領土と言はなければならぬ。

それが作者によつて異ると共に、海外文學の流入等に伴つて、文學上の思考といふものも多くの變遷をするものであることを知らなければならない。文學上の思考といふものは、作者が種々の對象に下す判斷を左右するものであつて、直ちにその作者の內的生活が豐富であるか貧弱であるかを明示してしまふのであるから、心理の描寫なども、內的な思考の世界の貧弱な者がこれを爲せばいよいよその貧しさを表明してしまふ危險がある。

心理の表現が難かしいのではなくつて、それを描き得るほど心の準備の出來てゐる作者が少いのである。しかし前にも言つたやうに文藝の本道は心理の表現を外にしてはないと言つてもいゝ位に、これは重要な問題である。我國の今迄の傳統的な作品は多く卽物的であつて、心理の表現には不滿足であつたが、さういふ方面の海外文學の流入の結果、文學上の思考力には急速な進步が見られることになつた。もう一層の努力によつて我々は更に深い日本獨自の精神生活の藝術的な表現を完成しなければならないと思ふ。

☆表現と屬性

表現の社會性・階級性——青野季吉

一

小説なり文章なりの作家が、すでに社會的存在であり、階級的存在であるならば、その小説なり文章なりの表現には、必然にその作者の屬する社會的性質や、階級的特質が反映しなければならない。しかも何らかの社會的存在、階級的存在でない作者といふもの、否、そも〳〵人間といふものは考へ得られず、實在し得ないのであるから、一切の小説なり、文章なりの表現には、社會性や階級性があると云ふことが、ほとんど無條件に云はれ得るのである。

その場合ただ次のことが特に注意されなければならない。その社會性や階級性は、當の作者が意識するとしないとに關係のないものであること、是である。多くの場合作者は自分の表現が、これ〳〵の社會性を反映してをり、これ〳〵の階級的性質を具備してゐるとは意識しない。彼の欲するままに「自由」に表現するのである。それにも拘らず、その表現を客觀的な眼をもつて分析すれば、そこには確然としてそれらの性質が觀取し得られるのである。それと云ふのはそれらの性質は作者の意識、作者の主觀を條件づけるものに外ならないからである。

第二にはその社會性や階級性が、明確に純粋に表現の上に反映してゐる場合もあれば、さうでなく不明瞭

に混濁した形においてそこに認められる場合もある。それと云ふのはその作者の屬する社會や、階級が單一でない場合が、それも極めて多いからである。即ちマーツァの用語をかりれば作者が雜階級的な存在である場合が、極めて多いのである。したがつて彼の表現は、その社會性や階級性において、純一であり、明確であることは出來ない。これは自然の結果に外ならぬものである。しかし如何に雜階級的に不明瞭であり、混濁してゐたところで、そこに社會性や階級性の存することには、少しも變りはないのである。

以上の、表現における社會性や階級性も、いはば、樸素な、自然發生的なものであるのは云ふまでもない。即ち作者が意識するとしないに拘らず、その表現が自然に、運命的にもつところの社會性・階級性なのである。

ところがさういふ自然發生的なものとは非常に異つて、十分に作者によつて意識されて、むしろそれを表現することに目的の一部がおかれてゐる場合がある。これはブルジョアジーの藝術の、特に初期においても見られたものであるし、プロレタリア藝術は明らかにそれを企圖してゐるのである。

この意識的な場合と、まへの自然發生的な場合とは、これを儼に區別しなければならない。

二

先づ表現における社會性・階級性の樸素なもの、自然發生的なものについて見よう。この短文では一々引例してゐることが不可能であるから、一切省略するが、たとへば極く卑近な例として、谷崎潤一郎の有名な「春琴抄」の表現を思ひ浮べて見ることにしよう。

「春琴抄」は綿々たる物語風な表現において、極めて特色があり、その枯淡な物語風の表現を通じて、近代

的な感覺が濃厚ににじみ出で、愛慾の「極致」が描かれてゐると云はれてゐる。

しかもこの作品やこの表現は、一見したところでは何處にも社會性や階級性の反映の見てとれぬものである。否、作者はむしろ意識的に一般に時代性や社會性をここに出すまいと腐心してゐるかのやうである。それにも拘らず、やはりここには自然發生的にそれらが認め得られるのである。

第一にあの巧妙な物語形式は、これを舊代の物語形式に比べると、既にその枯淡さや、簡潔さや、集約性において、非常に異つたものである。舊代の物語形式はそれが一個の自然な時代生活的表現として、そこには何等の焦躁もなければ、意識的逃避又は自己隔離の氣分を伴つてゐない。ところが「春琴抄」の物語形式にいたつては、決してさうではない。そこには現在の動的な時代、現在の不安な生活からの、意識的な自己隔離の要求が見てとられ、したがつて枯淡が枯淡となり切つてをらず、簡約が簡約となり切つてゐないのである。かつその言葉の組合せや端々には、明らかに架空の美的世界を構へて、その中へ自己を沒入しようとする焦躁が、からみついてゐるのである。

ここに既に否定的、消極的ではあるが、時代の影が濃厚に射してゐる。即ち第一にこの有名な作品は、物語風の舊い形式はとつてゐるが、明らかに現代の產物である。その上作者の屬する社會や階級の特質が、そこに表はれてゐる。

作者はこの表現を通じて、現在の動的な時代、現在の不安な生活から自身を隔離しようとする。これはこの作者が、現代のいづれの階級に屬する生活者であるかを、有力に物語つてゐるものである。それによつて見た彼は、現代の鬪爭する二大階級、生產機構において相對立するブルジョアジーとプロレタリアートの何れに屬するものでもないことを明示する。もしその何れかであるか、何れかの方へより多く傾いてゐたなら

ば、彼はかかる自己隔離を敢て企てないし、かかる表現の中に自己を沒入させることが出來ない。それを通じて見た彼は飽までも都市小ブルジョアジーに屬し、それも大ブルジョアジーの寄生生活の模倣において、自己の生活を意義づけようとする層群に屬することは明らかである。さればこそ、あの物語形式の虛構の中に自己を沒入しようと企圖し、その企圖において成功もしてゐるのである。ここに彼の階級性がその表現に立派に反映してゐると云つて差支へないであらう。

三

つぎに意識的な用意のもとに、自己の表現に社會性や階級性を反映しようとする場合を見て行かう。それにはさしづめプロレタリア文學を見るのが、最も早道であり、最も事態を明白ならしめるであらう。と云ふのは現代においてこの文學こそ、それを企ててゐる唯一のものである。

まづ例を故小林多喜二の表現にとつて見よう。彼の表現では、文字と文字とが意力的なものによつて、連結されてゐて、もつとも優れた場合は、その間に少しのゆるみもない。だがそこにはかなり纖細（デリケート）な神經のふるえや、露出があり、また知的な雰圍氣がただよつてゐる。これは明らかに次のことを物語るものである。彼は、その階級的故鄕が小ブルジョア・インテリゲンチャであり、彼のイデオロギイのプロレタリア化にしたがつて、彼の心理・意識がそれによつて率ゐられてゐること、是である。しかしたとへイデオロギイ的にはその境地に到達してゐても、彼の文章の表現に關する限り、それは雜階級的たるをまぬがれなかつたのである。しかし次の客觀的の事實は彼が階級性をその表現に浸透させようとした努力を否定するものでないのは勿論である。ところで彼の階級的故鄕が小ブルジョア・インテリゲンチャであつたことは、その表現にただ

よふ知的な雰圍氣において、及びそのふるえ又は露出する纖細な神經において、これを立派に覩てとれるのであり、彼の心理・意識がプロレタリア・イデオロギイによつて統率されてゐた事實は、そのゆるみなき意力的形式において立派に反映してゐるのである。もし彼にその統率がなかつたら、この意力的な形式がもたれる譯のものではない。それとは反對に意力が衰亡し、感情と感覺の無限の錯綜の中に、非意力的な形式を求めたに相違ないのである。その例はブルジョアジーの若い作者の表現において、いくらでも搜し出すことが出來る。

小林といい對照をなすのは葉山嘉樹の表現である。彼の表現のいちばんの特色は、直覺的な、ものの具體性を的確につき貫くやうな、單純な印象の連續であること、是である。その連續の爲にはかなりのゆるみがあることもあれば、時には一分のすきも見せぬやうに緊張してゐることもある。そしてその印象が表現される場合には、必らず生活の場合、それも勞働者的な生活の場合からの形容によつてゐるのである。彼の藝術は勞働者によつて愛されてゐると云はれ、それはまぎれもない事實だが、その由つて來る所は彼の藝術全體といふよりも、この表現にあるのである。この表現が文句なしに勞働者の本能をとらへ、彼等をして愛せしめるのである。

彼の表現の階級性はここに表はれてゐる。彼はずぶの勞働者でなくインテリの出ではあるが、彼の長い勞働生活は彼をしてその末梢神經の末までも勞働者のそれたらしめた。それが自ら彼の表現に表はれるのである。

だが、彼のその階級性が、近代工場勞働者のそれであるかと云ふのに決してさうでない。私は、彼の印象の連續の間におけるゆるみを指摘したが、それなどをも見ても、また印象の連續のみをもつてする散漫な形式を見ても、彼の感覺や意識は、近代的工場勞働者のそれといふよりも、寧ろルンペン的なものを多分にも

つ非近代的な勞働者のそれだと云ふことが出來るのである。彼の表現に意力的なもの、知的なものがまつたく缺如してゐる事實もそれを物語つてゐる。もし彼の表現の階級性が、近代的勞働者のもつそれであれば、何よりも意力的な、知的な太い線が、例の印象の連續を貫通してゐたことだらうと思はれる。

四

これまでは表現の社會性と階級性とを區別しないで見て來たが、これに若干の區別をつけることが必要である。社會性とは個人性と對立する言葉で、ある表現には個人性がゆたかであつても、社會性の極めて稀薄なものがある。たとへば心境小説や身邊文學の表現に見る通りである。それらの表現は作者の主觀的な觀察の投影によつてゐるので、その作者の個人性はそこによく出てゐるが、作者が客觀的な立場に自己をおいて觀察することをしないから、社會性はほとんど表はれないのである。

それなら社會性と階級性とはどう異るかと云へば、社會性とはそこに社會の雰圍氣なり、社會の現實なり社會的批判なりが反映しうつし出されてゐれば、それで直ちに、それがあると云ひ得られるが、階級性はさうではない。

階級とは社會の内部の大きな集群である。これを作者の内部にとつて見れば、そこに見出される社會的な漠然たるもののうちの、更に彼がよつて立つてゐる社會的集團の性質である。それが彼の階級性なのである。だからこの性質が表はれてをらぬと、階級性は口にし得られないのであるが、彼が一個の生きて生活しつつある人間である以上、社會に屬すると共に、その社會の何等かの階級に屬してゐる。したがつて作者の内部にも、その表現にも階級性がないと云ふことは絶對にあり得ないのである。

表現の民族性・國民性——尾崎士郎

文學作品は古典的なものであるほど民族的感化と影響とを受けてゐないものはない。民族的影響は二重にも三重にもかさなり合つて作品の上にあらはれてくるものである。このことはその時々の政治的狀勢の變化が文學に作用するといふことだけではない。土地と風俗と人情とが長いあひだに築きあげた歷史的傳統の影響である。例へば一人の作家が政治的認識において、共產主義的になり、あるひはファッショ的になつたとしても、彼の表現をつらぬく感情は日本的なものであることを失ふものではない。すぐれた文學であればあるほど環境の影響を濃厚に受けることによつて民族的な特色を明かにしてゐると言つていゝ。ゲーテは民族的影響について次のやうに述べてゐる。——「もし才能をして迅速にのびのびと發達せしめんとならば、國民の中に多くの精神と秀れた教養との流布してゐることが大切だ。われわれは古代ギリシャ人の悲劇を讃嘆する。しかし、よく考へたら個々の作者よりもむしろさういふ作をこさへた時代と國民とを讃嘆するのが當然だらう。何故なら、よし作に多少の差異があり詩人の中で、ある人が多少大きく圓熟してゐるやうに思はれるけれども、通觀してみるとみな同じやうに一貫した性格を持つてゐる。偉大な、卓拔な、健全な性格だ。人間的に完全せるものゝ高尙なる人生智の、崇高なる思考法の、純粹な力のある直觀の、性格だ。その他いろんな特質を數へあげることが出來やう。が、若しかういふ一切の特質は單にわれわれに傳つてゐる戯曲の中だけ

でなく敍情詩にも敍事詩にもあり、更に哲學者にも修辭學者にも史學者にもあり、われわれに傳つてゐる造形美術の中にも同じやうにいちゞるしくあるとすると、さういふ特質は單に個々の人に固着してゐたばかりではなく、その國民とその全時代とのものであり、時代と國民との中を流れゐたと信ぜねばならぬ」（龜尾英四郎氏譯、エッケルマン「ゲーテとの對話」より）

日本の文學が今日外國文學の影響の中にあることは、文學の傳統が歴史的にあたらしく、近代文學が民族的特徴の下に完成されてゐないことを意味するとも言へるが、しかし日本の作家には長篇小說よりも短篇小說にすぐれたものゝ多いことは土地と風土の關係が遠い原因をつくつてゐると言ひ得るであらう。和歌とか俳句とかいふ形式は、一つの古典的價値にまで高められた國民藝術であることは言ふまでもあるまい。硯友社の沒落を限界として文壇に一つの風潮を卷き起した「自然主義」的表現もゾラやモオパッサンの示した形式がそのまゝ移入されたのではなく、年月を經るにつれて花袋、藤村、獨步等のそれぞれの個人的特質に應じて、全くちがつた形式があらはれてきたのである。

その意味では文學作品ほど文學の時代相を如實に表現してゐるものはあるまい。「巴里のやうな町を考へてみたまへ」とゲーテが言つてゐる。「そこでは大帝國の秀れた人々が一個所に集合してゐる。論爭し、競爭して相互に琢磨し向上し合つてゐる。そこではあらゆる國々の自然と藝術との最良の作品が日每に公にされる。どの橋の、またどの場所のどの步道にも偉大な過去のおもひでがあり、街路のどの隅にも歴史の一片が展開してゐる。かういふ町を考へてみたまへ、そしてかういふ一切のことにかてゝ加へて陰鬱な活氣のない時代の巴里を考へないで約百年來、モリエール、ヴォルテエル、ディデロオのごとき人々によつて唯一個所に於てこの世で二度と起らないやうなあゝいふ精神の流れが持續された巴里を考へてみたまへ。さうすればブン

ベエルのやうな頭のいゝ人がさういふ流れの中で生ひ立ち、二十四位の年でも一かどのものにならうといふことがわからう」（エッケルマン「ゲーテとの對話」より）

同じことが、絶望厭世の空氣の横溢してゐた帝政時代のロシヤについても言へるであらう。あの歴史的特質と環境の上に現れた暗欝な時代相を失つたら、トルストイもドストエフスキーも決して産れなかつたと言つていゝ。メレジコウスキーが文學の現實を象徴した有名な言葉がある。「黄昏の殘照はまつたく消えほろびて空にはまだ星の輝きも見えない。古き神々は死んで新しき神々はまだ産れない。この暗くおそろしき黄昏の中に私は時代の悲劇的運命を知つた」

この時代的苦悶がロシヤ文學の母胎になつたといふことが理解されねばならぬ筈である。かういふ時代においては宗教も藝術も一切が生活化してゐたところに特徴があるのだ。民族的憂欝が人生としつかり結びつくところに文學はあたらしい國民的性格を次々と創造していつたのである。バザロフもサーニンも日本的環境の中では決して産れることのない性格である。同じロシヤの作家でもコロレンコなぞの作品には何處かに自然のあかるさが漂つてゐるのは彼が小ロシヤの作家で、時代の重苦しい影響を逸脱してゐたゝめであるとも言へる。戰後のドイツに表現派が起つたのも、イタリーに未來派の運動が發生したのも戰後にあらはれた國民的動揺が然らしめたものだと見て差支あるまい。

ゴーゴリの「死せる魂」は民族的表現においてもつとも典型的なものである。この作品ほど風土と政治關係と、人生的認識の上に立つ民族の要求を大膽に明瞭に表現してゐるものはあるまい。この作品は單に農奴制に對する積極的な抗議書であるだけではなく、登場する人物のことごとくがロシヤ特有の國民的性格を代表してゐる。次にその最もすぐれた表現であると思はれる一節を抜書しよう。

「あゝ、トロイカよ、鳥のやうなトロイカよ。誰れがお前を發明したのだ。もちろんお前はあの突進すべき國民のあひだに、――平坦にするするとすべりながら、この地球の半ば以上にひろがつてゐるあの國に生を享けたものに相違ない。お前は決して複雜な車ではない。わが友、トロイカよ。お前は又鐵の大釘で固められたものでもない。ヤロスラウルの悧巧な百姓が、斧と鑿とで手早くつくつたものだ。お前の馭者は決して獨逸製の騎兵隊の長靴なぞ穿いてはゐない。唯、ひげとミットとをつけてさへゐればそれがいゝのだ。この馭者が何の上に腰かけてゐるか。惡魔でなければ知るまい。しかし、見よ、彼は立ちあがつた。鞭を振りながら早や歌を唄ひだすのである。馬はみな旋風のやうに走る。車輪の輻はすがたをかくして平らな圓板のやうに見えた。道は震動する。徒歩の旅客は立ちどまつてびつくりしながら大聲でわめく。そのあひだトロイカは前へ前へと飛ぶ！　見よ、塵埃の雲を揚げ空氣をつんざきながらもうあんな遠方へ行つてしまつた。そしてみるみる視界から消えてゆく。あゝロシヤよ、わが國よ、どうしても追着かれない大膽なトロイカのやうにお前もまた街道の上を走つてゐるのではないか。道はお前の下に煙り橋は轟く。すべてがお前の背後に殘された。この後も殘されるであらう。見物人は神の奇蹟にでも出會つたやうにぼんやり口をあけて見送つてゐる。これは天から降つた電光であらうかと彼は訊く。人に恐怖の念を吹込むやうなこの運動は何の徵ぞ？　世界にとつてあれほど不思議なこれ等の馬はどんな怪しい力を賦與されてゐるのであらうか。あゝ馬よ、馬よ、ロシアの馬よ、お前たちはどういふ馬だい？　旋風がお前たちのたてがみの上に宿つてゐるのか。お前たちのよく利く耳は血管の脈打つ音の一つ一つに耳をそばだてるのか。お前たちは天

上から聞えてくる耳なれた歌を聞いたか。今やお前たちは一致して各自黄銅の胸を張りだしながら努力する。お前たちはほとんど蹄を地に觸れない位にして空氣を切つて飛びながら一直線に進んでゆく。さうだ。トロイカが飛ぶ。神に乘り移られたトロイカが飛ぶ。あゝロシヤよ、お前は何處へとんでゆくのか。答へよ。が、彼女は答へない。馬の鈴はおどろくべき音を立てゝ鳴り、掻き亂された空氣は暴風雨となつて雷霆はとゞろく。ロシヤは地上のあらゆるものを乘越えて飛ぶ。他の國民と諸王國と諸帝國とはわきへよつて彼女に道をゆづりながら呆氣にとられて流し眼で見てゐる。（森田草平氏譯「死せる魂」第十一章）

譯書が大正六年の出版であるから流麗ではあつても文章に時代的な古さが目立つが、しかし、當時のロシヤの國民的苦悶をこれほど的確にあらはしてゐるものはあるまい。作者の氣魄と人生的情熱が灰色の空と混沌として行きつくところを知らぬ政治的人情の中にしつくりと溶けこんでゐる美しさはむしろ壯烈な感じがするほどである。

南歐の明るさの中にダヌンツィオが生れ、鬪牛の國にイバネスが生れたのも決して偶然ではないことが考へられる。アメリカに文學の純粹性が乏しく、大衆小說や探偵小說が流行してゐるのも民族精神の反映である。別の言葉で言へば文學は民族的苦悶の象徵であるとも言へるのだ。民族的反撥、民族的苦悶、民族的歡喜のないところに傑出した文學は無いと言つても過言ではあるまい。

ニイチヱは、自國民族に對する憤激を次のやうなフランスの作家を賞讃する言葉の中に洩してゐる。「私は今日の巴里におけるがごとく歷史上のいかなる世紀においてあんなにも好奇的な同時にあんなにも精緻なる心理學者等が一綱にすくひあげられ得べきかをまつたく知らない。私は見本としてボオル・ブルゼヱ、ピヱ

ル・ロチ、ヂブ・メヱヤク、アナトール・フランス、ジュラル・ルメヱトルの諸氏を擧げやう。あるひはあの強大なる種族の一人を特筆するために私がとりわけ愛着してゐるところの純粹の一拉丁人、ギイド・モオパッサンを擧げやう。私はこの時代をいづれもみなドイツ哲學によつて汚毒されてゐる彼等の先生たちより以上にさへ高く買ふ。ドイツの境界の及ぶかぎりは文化が汚毒されてゐるのだ。」（偶像の薄明、「この人を見よ」より）

この反逆的情熱が「ツアラトウストラ」一卷となつたとも言へるのである。同じ理由で英國人のたしかさがシェークスピアの天才に反映したと考へることも、古きスペインの封建的環境の中に「ドン・キホーテ」が生れたことも至當であると言ふべきである。

しかし、さういふ自然の環境が文學の中から民族的要求をよびおこす場合とは別の理由で、政治的强權が文學的表現の上に「民族主義」を決定する場合がある。例へば、イタリーのファッショ、ドイツのナチスの勃興が、全世界を帝國主義的イデオロギーの强化に導かうとしつゝあるときに、文學が政治的色彩をもつて國民的運動の機關たるべき役目を果すやうになることも當然であるからである。フリーチェはかういふ傾向について論じてゐる。「到るところで結合した帝國主義的イデオロギーは帝國主義が社會の廣汎なる層及びその彼此の階級の世界觀となつたすべての國の藝術文學に反映しないといふことはない。西歐文學の中へあたらしいテーマ、あたらしい形象、あたらしい氣分が入つて來、あたらしい文學的ジャンルが生れた。文學の中へは第一にあたらしい人物、――英雄的調子で書かれた士官、戰士、帝國主義的思想の具現者と實現者が。第二には遠い征服された殖民地が。第三には彼此の國民の「威權」の思想、第四には戰爭のテーマと激情が入つて來た。このあたらしいテーマと結合して、次のあたらしい文學的ジャンルもかたちづくられる。

一、殖民地小說及び部分的には殖民地出征の小說、二、個々の帝國主義諸國家の間における世界戰爭の幻想的小說、三、藝術的ジャンルとしての戰爭、四、戰爭兵士の敍情詩」(「二十世紀の歐洲文學」より)

政治的情勢が文學それ自體の中に現れる國民的表現と結合するときに「民族主義」は一つの主張となつてあらはれてくるのである。

表現の時代性・流行性――矢崎彈

與へられた表題は表現の時代性と流行性であるが、單に人間の「表現」といふ問題になると服飾の問題もあり、表情、儀禮、戀愛、文章、その他人間の行爲一般がすべて表現の形式を借りて發表されてゐるのである。だが、この講座が文章講座であるから、私は主として文章表現の時代的な相異やその流行の方則といふやうなものを具體的に考察してみたいと思ふ。

すべての現象が複雜であるやうに表現の流行現象もけつして單純に割りきることはできないが、やはりそこには一定の法則がある。たとへばある女優の顏をある映畫會社の宣傳によつて一般の嗜好を滿足させようとしても、その時代の人間の生活感情に投じなければ評判になることはできない。

かつてグレタ・ガルボの表情やメーキ・アップが一般女性のあこがれの的となつたことがある。と、いふのは、グレタ・ガルボの表情が近代人の生活感情を刺戟しえたからである。彼女の歪める顏は美人の典型ではなかつたに拘らず、そのひろい額や神經の張りつめた眼尻や、祕めた情熱のかがやく眸の動きが近代人の生活感情を波うたせ、若い女性たちは彼女の顏をガルボに似せようとあせつた。

しかし、流行といふ作用はかならずしもその時代の生活感情に即したものばかりではなく、時には全くそれと離反した、とてもうけいれられさうもない、と思はれるものまで、氣まぐれに流行しだすといふことが往々

ありうるのだ。といふのは、流行作用が人間の模倣性にねざしてゐるからであり、またつねに、好奇心の雷同的な一致といふことがありうるからである。

もちろん、人間文化などといふものはどれだけこの氣紛れな好奇心や模倣性によつて進化せられてゐるかわからないが、今日のやうに人間の個性解體の時代にはその模倣性に本質的な根據もなく、好奇心はでたらめに分裂せざるをえない。

現代のわが國の文章もいかに混亂をきわめてゐるかは、毎朝の新聞をよんでも、容易に識別できるし、どの雜誌の半頁でもよめばたゞちに了解できることで、現代日本の文章の亂脈は社會事象の混亂と紛糾の影響で、このやうな無秩序な時代には流行作用もまた亂脈を加へざるをえない。

さて、以上に述べたやうに、文章表現の時代性はその時代の社會環境と作用しあひ影響しあふもので、萬葉時代には萬葉的な表現がその時代の感情性格をいつはりなく表現し、奈良朝には奈良朝の表現があり、德川時代に德川時代獨自な表現の特性があつて、文章を丹念に分析し綜合してみるならば、その時代の思想、性格、感情の特異性をはつきりつかむことができるわけだ。

しかし、突飛な暫時的流行とその時代的性格とはかならずしも一致するとは限らない。短いスカァーツが流行し、傘の柄が短くなつたからといつて、それをたゞちに時代の要求であると解釋するわけにはゆかない。と、いふのは流行作用が全く人間の内的感情や性格に根據なくたんにその場限りの好奇心で動いてゐる場合もあるからで、今日のごとく宣傳主義の旺盛な時代には、個性のない大衆の俗情を宣傳力が自由自在に操りうるのである。今日の若い女性の服飾はデパートの宣傳に左右せられたり、メーキ・アップは映畫會社の宣傳したスターを眞似ようともがいたりして、一定の基準もなければ、個性に卽した獨自な發見もない。と、

同様に一時的な流行はけつしてその時代の本質的な生活感情を代表してゐるものではない。

かういふ流行の混亂はその時代の社會狀勢が混亂をきわめてゐるほどはげしく、あるときは一般の混亂した表現全體がその時代の性格を表象してゐるとさへ思へるやうになるものである。例を文章の方面にとつてみてもわかる通り、明治時代に流行した、露伴・樗牛の文體がかならずしもその當時の人間の本質的な感情にうけいれられたのだと推斷することはできない。こゝに表現の時代性と流行性の喰ひちがひが潜んでゐるのだ。

また、一時的にやんやともてはやされる文體といふものは短命で、大抵後世の使用には堪へられないものであり、かへつて時代を經るにしたがつてその古さがめだち、空疎な感觸がはなはだしくきわだつてくるものである。このやうな文章の生命といふことについて芥川龍之介は次のやうに云つてゐる。

「…さらば如何なる作品が、古くならずにゐるかと云ふに、書や畫の事は知らざれども、文藝上の作品にては簡潔なる文體が永持ちのする事は事實なり。勿論文體卽ち作品と云ふ理屈なければ、文體さへ然らばその作品が常に新たなりとは云ふべからず。されど文體が作品の佳否に影響する限り、絢爛目を奪ふごとき文體が存外古くなる事は、殆疑なきが如し。ゴオティエは今日讀むべからず。然れどもメリメエは日に新なり。これを我朝の文學に見るも　鷗外先生の短篇の如き、それらと同時に發表されし「冷笑」「うづまき」等の諸作に比ぶれば、今猶淸新の氣に富むこと昨日校正を濟ませたと云ふとも、差支なき位ならずや。ゾラは嘗文體を學ぶに、ヴォルテエルの簡を宗とせずして、ルッソオの華を宗とせしを歎き、彼自身の小說が早晩古くなるべきを豫言したる事ある由、善く己を知れりと云ふべし。」—澄江堂雜記（「不朽」より）

以上で芥川龍之介が說くごとく、豪華な紛飾の多い文章といふものはたとひその當時の人氣に投じえたとしても、永續性を保ちえるものではない。反對に素朴で簡潔な文體はたとへその發表された當時かくべつの反響をよびおこさないとしても、時代を經るにしたがつてその古さが著しくめだつといふことがない。

わが國の明治大正時代の作家の消長をみても、素朴で簡素な表現に、精進してきた作家は大抵作家的に長生してゐる。正宗白鳥、德田秋聲の文體などがその代表的なもので、正宗白鳥の評論が今日でもなほひとびとの信服をえてゐるといふのは、その理知的頭腦の作用にもよるけれども、一面に氏の文體がことさらに奇を衒はず、ひたすら紛飾をさけて自由に素朴な表現をこゝろざしてきたからでもある。

また德田秋聲が、絢爛な文章をかく泉鏡花のやうに一時的な人氣や、激情的な禮讃の嵐にとりまかれたことはないが、その作家的生命は鏡花に比べてはるかに永く、今日の文壇に於いても、新しい作家らに伍して少しもその古さがめだたないといふのも、氏の文章が卽物的に素朴でみぢんの紛飾もほどこされてないからである。氏と同時代、あるひはその後で出現した作家らにも、今日ではもはや文學史的なハンディキャップなしには讀めないひとびとが多いのに反し、秋聲の過去の文章にも今日いささかも時代的な隔たりを感ずることなくよみうるものが多いのである。いま兩氏の文章を引いて比較してみよう。

「池は小さくて、武藏野の埴生の小屋が今あらば、其の潦ばかりだけれども、深翠に萠黃を累ねた、水の古きに藻が暗く、取廻した石垣も、草は枯れつゝ苔滑。牡丹を彫らぬ欄干も、巖を削つた趣がある。剩へ、水底に主が棲む……其の逸するのを封ずるために、雲に結へて鐵の網を張り詰めたやうに、百千の細

な影が、漣立つてふら〱と數知れず、薄黑く池の中に浮いたのは、龜の池の名に負へる、水に充滿た龜なのであつた。

枯蓮もばら〱と、折れた莖に、ト唯一つ留つたのは、硫黃ヶ島の赤蜻蛉。

緋鯉の背は飜々と、お珊の裳の影に靡く。

居たのは、つい、橋の其方であつた。

半襟は、黑に、蘆の穗が幽に白い、紺地によりがらみの細い格子、お召縮緬の一枚小袖、つい故とらしいまで、不斷着で出たらしい。コオトも着ない、羽織の色が、派手に澁く、而して際立つて、ぱつと目についた。（泉鏡花の「南地心中」より）

「暫くぶりで、一日遊びに來た姉が、その日も朝から店をあけてゐる鶴さんや、知りたくもない植源の嫁の噂などをして、一人で饒舌りちらして歸つた。

お島は氣骨の折れる子持の客の歸つたあとで、氣憊れのした體を帳場格子にもたれて、ぼんやりしてゐた。お島の體は、單衣ものの此頃では、夕方の凉みに表へ出るのも極りのわるいほど、月が重つてゐた。旅から歸つて來た鶴さんは、落着いて店で帳合をするやうな日とては、幾ど一日もなかつた。偶々家にゐても、朝から二階へあがつて、枕などを取出して、横になつてゐるやうな事が多かつた。機嫌のいい時には、是まで口にしたこともなかつた、猥らな端唄の文句などを低聲で謠つて、一人で燥いでゐた。

（德田秋聲氏の「あらくれ」より）

文章表現の流行性といふものだけをきりとつて考へてみると、文學の方面においてはその當時の流行作家の文體が阿流をうみ、一般の文體においてはジャーナリズムの影響が大きな役割を占めてゐる。

今日ではほとんど、ある特定の作家の影響が一般の文體に作用するといふことは考へられない。たとへば明治時代の一般人が高山樗牛の文體を模倣したり、德富蘆花の「自然と人生」の文章が暗誦されて中學生の作文口調の主流となつたりするやうな強い影響力をもつ作家は存在できなくなつた。それほど、文學の一般人への作用が弱くなつたと云つてもよければ、また、それほど普遍的に流行する作家が影をひそめたといつてもよい。今日の一般人の文章あるひは言葉の表現にはなんといつてもジャナリズムの影響を度外視するわけにはゆかぬ。ところが、ジャナリズムは拙速を尊ぶ原則上どうしても粗雑になりがちであり亂脈である。あらゆる影響が混然といりみだれ、作用しあつてつねに無秩序な動搖を免れることができない。佐藤春夫氏は嘗つて、現代日本の文章の混亂を指摘し、虐殺された大和言葉の衰びゆくのを皮相な口調で野次つたことがある。時代はまた「ペタンテックな輩がしたりげに母國の音とは全く耳とほい言葉を世界のあらゆるところから輸入した。無學な無邪氣な民衆はそれを母國の音につくり代へた。――ステンショ。てんしやば。――」といひ、「國語の美を破壞するものに最も有力なものは廣告文だ。間違ひや下品やあらゆるものを具備し、さうしてそれを人の目の前につきつけ、そればかりか覺え込ませるまでは反覆せずには措かない。子供が新聞をのぞいて先づ見るものは最も活字の大きな廣告文だといふことに留意せよ。」（改造 第十二卷 第二號）といつて廣告文の文章がいかに一般の文章に強く作用してゐるかを說いてゐる。

以上のやうに、今日ある特定の文體が一般の流行とはならず、流行してゐるといへば一般ジャナリズムの文體が普及されてゐるにすぎない。しかし、文學界の方面に於いてはかならずしもさうでなく、一時的には

その當時評判の作家の文體流行がないとは云へない。ことに新人作家群に於いてそれがはなはだしい。横光利一の文學が批評壇を騒がすと横光ばりの文章がたちどころに横行し、嘉村礒多がある批評家によつて推賞されると、たちまちその外面的表現の形式である文章の模倣が激増する傾向にある。流行するものは多く短命であることは前述したが、しかし、流行したからといつてかならずしも本質的に價値のないものとは云へない。たんにその時代の性格感情の空虚につけいつたものは、ある場合本質的な價値の曖昧なこともあるが、しかしときには、その當時の人間感性の好みをはつきりつかみ、本質的になんらかの局面を異常なはげしさで貫いてゐる場合もある。

たとへば、谷崎潤一郎の過去の文體は今日もはや生活する時代人の嗜好を滿足させるわけにはゆかないが、しかし、それは谷崎氏の文體が今日に於ける價値を喪つたものではなく、たゞ推移し變轉した時代感情が氏の文體についてゆけなくなつただけである。

またたまたまその作家の個性のいつはりのない表現が、その時代の感情に偶然一致することもある。そしてそのやうなばあひ、たとひ、その作家が次の時代に一時的に沒落したとしても、けつしてその作家の價値の本質的な變遷によるのではない。却つてその時代の性格が偏狹で他のことなれる極端な個性のおもしろさを理解しえないからである。時代感情は刻々に移る、しかし作家の個性はかならずしもそれに從いてゆけるとはかぎらない。といふよりも、個性をよそに時代に從はふとする渡鳥の作家は多く個性的な成長を遂げることができないのだ。そして多くの個性を重んじ執拗におのれの信念に忠實な作家は、たとひ一時的に流行しても長生できないばあひが多い。もちろん、時代意識や感情はある一定の間隔で復活する。そのやうな時に再び迎ひいれられるやうな作家こそ永遠性をもつ作家なので、これは個性が時代を克服してゐる反證である。

一方、文章表現の時代性といふものだけをきりとつて考へてみると、いつの時代でも、その文章に時代感情の特質がにじみでてゐるものであるが、それはある時代の文學を總括的に眺めたばあひに強く意識することで、普通あるひとりの作家の文章だけを調べてみても、どれだけそのなかに時代的影響が作用してゐるかを判別するのは困難であらう。と、いふのは文章が個性や環境やその當時の心境などに直接的な作用をうけることが多いからである。その當時失戀してゐれば暗鬱な文章を書くであらうし、歡喜に充ちてゐれば感情の飛躍した明朗な表現を撒き散らすであらう。

もちろん、文章のなかに時代的な影響を全然もたないといふことはありえないが、たゞ時代性格の文章表現への作用力は、その個々についてみればつねに微弱なだけである。素朴な感情の時代には素朴な表現が、焦躁の時代にはおちつきのない苛立ちの多い文章がはびこるであらう。しかし、强烈な個性はそれをはねのけて時代感情の浸潤を許さないのである。が、また一面から考へればその個性の時代性への反逆の現象が、すでにその時代の文章表現への反作用だと云へぬことはない。

以上のやうな見地から、各時代の文章を眺めてみることは興味のあることで、例を現代にとつてみると、現代は速力の時代でありながらすべての作家らの文章がかならずしもテンポを速めてはゐないのである。却つてその逆に緩漫に時代思考と逆行しつゝある作家もあるのである。それはその作家の思考の回轉速度が緩漫であるばあひもあるし、反對にそれほど緩漫でなくとも、描く對稱の速度があまり速かなので、それを捉へあぐむために止むをえずテンポののろい表現をとらねばならないばあひもある。

表現の流動性・固定性――永井龍男

表現といふ文字を、此處では文章に於けると置きかへて差支へないものと存じます。考へれば考へる程複雜な、私共の頭では整理し難い事なので、單に己れが習ひ修めた文章作法上の貧弱な經驗を二三申述べるに止めます。

一口に文章と申しても、作家にはそれぞれ其人の文章があり、「己れの文章」を作り上げる爲に、作家は一生を費すと云つてもよいと存じます。作家は自己の文章でしか、自己の表現を爲し得ない事は云ふを俟たず、云ひ表はしたいもの、書きたい氣持が强ければ强いだけ、その文章も立派に冴えるものと思ひます。どんなに優れた小説家も特にその青年時には、自己の文章の軌道を見出す爲に、在來の文章を壞はし、自己の文章と剋ひ、針のめどを通り抜けるやうな苦心をしてゐるやうに思はれます。

近頃の若い作家は誰も實に文章がうまい、表現が巧者だ、然しそれだけで作品そのものは實につまらないと云ふ風な言葉をよく聞きますが、之は隨分間違つた見方で、若し此言葉のやうに、其作品がつまらないのだとすれば、必ずやその文章なり表現なりが成つてゐないからなのに相違ありませぬ。

今日の様に一般の智識程度が上つて來、世界文學の智識なり、外國の小説なりが手つとり早く、望み通りに攝取し得る時代では、一通りな描寫なり、云ひ廻はしなりは、敢て作家志望の青年たらずとも心得てゐる。

況んや小說を書かうと云ふ青年が、文章を粉飾していゝ小說らしいものを作り上げる業位は易々たることで、これを文章が巧いとか表現が巧者だとか云ふのは甚だ滑稽であります。

其作品がつまらぬのは、作者に「これだけはどうしても表現したい」と申すやうな張り詰めた創作動機がないからで、從つて表現が何等自已の熱情に根據のない借り物に過ぎないからだと存じます。

成る程當今の若い年齡の人の小說は口が達者で其邊にそつはありませぬが、吃り乍ら、咳き込み乍ら已れの云ひたい事を表現しようと云ふ風な作品は全く少ないと思ひます。

元來文章とは、自已が他に傳へたい事柄を簡單明瞭に文字の綴り合はせで表現すれば足りるものに相違ありませぬ。「逢ひたい」といふ氣持は、文字によるよりも直接言葉なり行爲なりで表はす方がはるかに强くはつきり表現出來るもので、それを文章にして傳へるとすれば、直接表はす事の出來難い事情からに過ぎませぬ。文學と謂はれるもの以外の、文字に依る記述は全くこの範圍で言ひ切れると思ひます。

小說にせよ、素朴な時期にはさう云へるかと思ひます。餘談乍ら、プロレタリヤ文學が、イデオロギー的には大きな寄與を文學史上に殘し乍ら、藝術的には何等傑作を生まなかつたのも此邊に因があるのでございませう。

一人の作家が內面的に素朴な時期には、やはり素朴な文章で表現がなされてをり、やがて作家としての慾望が複雜に貪婪になつてくると、その文章も其處では陰影が多いとか味が深いとか流動してゐるとか、そんな言葉では到底云ひ盡せない多角性を帶びてくると存じます。

要するに、表現したいものを確り摑んでをり、意慾が熾烈ならば、文章に誤間かしがあつたり、文章で粉飾されてゐるやうなことは絕對にない筈なので、その場合必ず唯一の文章が生れなければ不思議だと思ひま

す。從つて私は、表現の流動性とは、小手先きの技巧ではなくこれも意慾の問題だと思ひます。勿論文章が固定する場合も同じです。

「鳥が飛んでゐる。」と書くよりも「飛んでゐる、鳥が。」と書く方が如何にも勢があつて瞬間を生かしてゐてよろしい――式の話は、我々一同已に小學校の綴方の時間に敎はつてある筈なので、此邊で止めたいと思ひます。

優れた作品の一節と一節とを比較して、さういふ文章の機微に觸れ、表現に祕む作家の意慾を味はう事は興味のある事と思ひます。



☆此の《編輯著述便覧》の引換券は第一回配本より第四回配本分まで、四回に亙り、毎回一枚づゝ各別種のものを添付いたします。

☆第五回配本分に別に葉書型の臺紙を添付いたしますから、右引換券を四枚（同種類のものは何枚貼つても無効です）臺紙に貼つて直接發行所厚生閣へお送り下さい。

☆右引換期限は昭和九年十一月末限りです。

送附先――東京市麴町區下六番町　厚生閣

日本現代文章講座 月報

昭和九年六月十二日印刷
昭和九年六月十六日發行
東京・麴町・下六番町
發行所　厚生閣
電話九段三二一八
振替東京五九六〇〇

第四回配本は
待望の第七卷
研究篇！
燦然、本質的中樞に觸る

文章のことは文學にのみその領土を尋ねらるべきではない。が、少くとも文章が文字なる符號によつて組立てられ、これが最上の表現を爲すところのもの、すなはち文學であるとするならば、われわれが今、文章表現の核心を突かんとする爲に、そのマザー・ランドたる文學の展望を現實に把握することの必要なるは、茲に贅言を要しないところだ。

然も本講に於ては單に事文學に關する研究に終始することなく、よく文章講座たるの自覺に立つて、文章なるメインポイントに强力に之を歸納して、學者をして首尾を誤まらしめることと無き完全さの中に組織を進めつゝある。內容として揭げ得るものは次の諸項目である。勿論一二變動なきを保し難いが、既に大部分の原稿は印刷所に廻附ずみになつてゐる。——

現代文學の本質
古典研究と現代文學
現代藝術派文學
現代プロレタリア文學
現代大衆文學
現代方言文學
明治大正文學
現代イギリス文學
現代フランス文學
現代ドイツ文學
現代ソヴエト文學
現代アメリカ文學
現代西歐文學
現代支那文學
ロマンとイッヒ・ロマン
言語表現と文字表現
音聲學
文藝學
スタンダールと文學的方法
バルザックと文學的方法
ドストイエフスキーと文學的方法
ホトトギス派と文章革新
自由詩運動と文章革新
新感覺派と文章革新
シュウル・レアリスムと文章革新
男性と文章表現の特質
女性と文章表現の特質
兒童と文章表現の特質
都會と文章制作
農村と文章制作
工場と文章制作
戀愛と文章制作
制作と時間
事實と創作
未定稿と定稿
作品に現はれたる性格研究
未成的文章と完成的文章
發禁と文章
將來の文學
文章研究書目解題

——今執筆者の一部を示せば谷川徹三、千葉龜雄、秋田雨雀、西脇順三郎、佐佐木信綱、十一谷義三郎、文學博士山岸光宣、文學博士佐久間鼎、等々の諸家から、淺原六朗、久野豐彥、濱本浩、加藤一夫、早大教授日高只一、補和高校教授藤田德太郎、早大助教授岡澤秀虎學習院教授東條操、慶大教授廣瀨哲士それに丸岡明、福田清人等の新人諸氏、然も適材適所の配列、卷を開けばまた自からにして一貫せる編輯精神の溢れ出てゐるのを見られるであらう。

現代文學の本質は何にあるか、文學の現實は如何なる相を展開しつゝあるか、將來の文學は如何なる方向を持つであらうか、——これ等廣汎なる問題も、本講にあつては簡縮よく一望の下に之を手中に詳にし得るのみでなく、現代方言文學のユニイクなる、現代ソヴエト文學の新鮮、現代支那文學の珍奇、何れも文學を旨とする講座すらも贏ち得ざる最新の研究を網羅してゐる。

若しそれ、スタンダールと文學的方法、バルザックと文學的方法、並びにドストイエフスキーと文學的方法の研究に至つては、刻下適切の關心問題、文學を生命とする專門雜誌すら摘出を敢て爲し得なかつた興味ある項目たるを自負するものである。

ホトトギス派の、文章革新に寄與したる史的展望に始まり、近くシュウル・レアリスムの齎したる尖端文章の功罪に至る檢討、男性女性から兒童に亙る文章表現の特質研究、文章制作環境乃至母體としての都會と農村と工場と、それに戀愛と！まで言はれるかゝる研究も、本講にあつては些の不純なる挾雜物を許されず、その眞摯なる研究は家庭に學校に、また年少世事に疎き人々に何等危惧の念を抱かしめない。ロマンとイッヒ・ロマンの研究、未成的文章と完成的文章の比較、未定稿と定稿の位置、事實と創作との關係、制作と時間の實際、これ等興味ある題目に如何なる內容が盛られやうとするか、作品に現はれたる性格研究、發禁と文章との尺度限界、何れも本講座にしてよく爲し得る項目のみである。最後の、文章研究書目解題に至つては、當然あるべくして未だ何處にも見られなかつた項目。學者のために研究資料を與へる一方、文獻學的に、また初心者の希望に、共に等しく滿足を與へるであらう面白い研究たるを失はない。書物の上から見た現代文章發達史として注目さるへきであらう。

講座既刊三卷、壓倒的に好評だ。絕大なる御支持に答へるべく《研究篇》は一の試金石たる位置にあるものと考へる。雜誌に「三號雜誌」の名あり、その三册目を反つて二册目よりも早目に、堂々たる內容を盛つて諸賢に見えたる本講座は、愈々次回、第四回配本を以て全八卷の半ばに達しやうとしてゐる。然もそろそろ避暑のシーズンを迎へて、原稿の蒐集督促は一層困難を加へるであらう。たゞ天下幾萬の御支持を想へば暑さも物の數ではない。乾々として歩を運び孜々として机に向ふわれ等の樂しみは日每に輪をかけて擴がる本講座の聲價と信用の外にない。

時は梅雨期、切に諸先生並に會員諸賢の御自愛を祈る。

二頁文學論

—特に文章を機縁として

K・サキモト

例へば果物の、パイナップルのトゲトゲしい肌ざはり、——肌の感じが、文學に慕はしい時がある。そんな時、われわれは文字の感じを、特に深く呼吸する。文字を通しての藝術でありながら、たまらなくそれが嫌で文學に味や匂ひをむさぼるやうに求める時がある。そんな時、われわれはコーヒを飲むほどの輕い、いゝ氣持になれる作品がはしいとしみじみ思ふ。

いきり立ち、腹の減つた思ひで、しかし文學に對する時に、われわれはそれらのまどろッこさを蹴飛ばして、文學に政治を哲學を、端的に求めようとしてあせるのだ。そして、〈さて、文學とは何であるか〉に、こと新しく思考をめぐらすのである。

文學の領土

ジョイスの文學を、英語で讀むのと、フランス語によるのと、また邦文で見るのとでは、その受けるものは同じでない。秋成の〈雨月物語〉を現代文に移したら、その値打は半分以上、低下するだらう。また、俳句を英語で讀むといふことほど、馬鹿らしいことは凡そない。

考へて見ると、邦を越へて飜譯文學の推し及ぼすところのものは、それを組立てゝゐる文字のニュアンスまでには及んでゐない。小さく言へば、日本語の同一の文字ですら、發音の仕方で、その及ぼす感じは、違つて來る。

例へば〈私〉といふ文字を〈ワタシ〉と讀むのと、〈ワタクシ〉と讀むのとでは感じは大分違つて來るのだ。

文字にもそれぞれの個性があることは、これでも肯けやう。もともと、文字といふものは言葉の記號として生れて來たものではあるが、眼を通して知覺に訴へる文學が、その前に、感覺的効果を文字の畫數が、それの表はす發音のトーンが、擧げてゐることは事實なのだ。

荷風の文章を片假名になほしたら、その匂ひ、その感じは一變するだらう。極端に言へば、呼吸の長い人と短い人とでは、聲を擧げて同じ文章を讀む場合聽き手の受けるものは同じではない。古文を木版で讀むのと、同じ漢字同じ假名を用ひた活字面で讀むのとでさへ、その受けるものは違ふ筈だ。

意味が通じれば足りる、といふ程度に、思想傳達の機關として〈文學〉を簡單に片附け切れないところに、藝術共通の底知れぬ文學の深淵が横はる。

解釋學が學としてどんなに整然たる體系を持つたとしても、そのことは文學の藝術性に遂に何ものも寄與することはない。文學が藝術たり得る所以のものは、その感じにあつて意味にあるのではないからである。

文學に意味のみを求めるものは、よろしく哲學に行くがよい。文學に現實の効果を重視し過ぎるものは、政治に赴くがよい。が、われわれの言ふところは、文學から哲學や政治を排撃しようとするのではない。

文學が藝術の分野に一地歩を占めてゐる限りに於て、その純粹性は確保さるべぎであり、文學が人間生活を否定してあり得ないところに、その効果が人々に第一義的に考へられる。そのどちらに立場を置くかによつて文學の領土は常に二分されて來るのだ。

文學の純粹性

藝術の純粹度は、その藝術の持つ味に、匂ひに、トーンに凝集される。われわれは音樂に意味を、彫刻に教訓を、繪畫に人生記録を求めようとしないにも拘はらず、文學に於てのみは兎角その始末を顚倒して、藝術の純粹度を輕蔑したがる。思考を伴ふ藝術だからだ。

文字を解し、その解することに思考の働きを持ち得ぬものは、だから文學を味はふことさへも出來ないものである。文字に移る前に言葉があり、エロキューションがあるが、それは文字以前の發展形態である。

視覺に訴へるところに文字から來る感じが作用し、それが自からにアクセントを伴ふところに〈讀み〉の多樣性が働きかける。

意味を否定して文學は成立しないものであるところに、文字それ自身が盡く意味を持つものであるところに、文學が最初から思考の藝術であることが約束されてゐるのだ。

音樂を聽いて、その音から來る感興に浸り得るものは、あながち人間だけとは限らない。馬が、そして犬が、その他の動物が屢々此の種の恍惚境に這入り得るものであることは、人の知るところである。が、犬は、そして馬は、この場合謂ふところの藝術感を味はつてゐるのであるかどうかは分らない。

たゞ、われわれはこんなことを知つてゐる。すなはち、彫刻を見て、繪を見て、動物が感じたものはそれらの藝術感ではなくて、恐らくは意味であらうといふことを。馬の繪や馬の彫刻を見せてそれが了解出來たときに——了解といふことは既に意味の把握を意味するのであるが——それを見た馬はそこに友達がゐることを、すなはちそれの意味を了解するだけである。然るに人間はこれに美的、藝術的感興を持ち得るのである。勿論立派な藝術に接しても、馬の如く、これだけの味得出來ない人間もどれだけゐるか分らない。

かく考へて來ると、感覺に訴へるところの、意味なしに存在することも出來る純粹藝術感の感受さへもが、訓練なしには高められないものであるといふ一つの立場が、容易に了解出來るであらう。如何に優れた藝術でも、これを感受出來ない人々には、結局それは何ものでもないのだ。

こゝで、藝術の鑑賞にも理解といふことが如何に第一義的に重要なものであるかといふことが首肯され得るのである。

そして、この理解を持ち來らせるものは、優れた感覺でなければならない。先天的にこの方面の感覺を持つてゐる人もあらうが、多くは訓練によつて、その光度が強められるものであるといふことは、言ふ迄もない。

生み出された藝術は、だからそれを受け容れる人々の力によつて、何れも同じであることは無いわけである。この、理解に至る意味の把握が、文學にあつては一層特異的であるが故に、思考の働きなしには之を藝術として感受することさへも出來ないのである。そして、この困難が、文學に於ける藝術の純粹度を兎もすれば不透明ならしめるのだ。

藝術のための藝術といひ、人生のための藝術といふ。が、藝術派といひ、人生派といつても、それが藝術である限りに於て、文學は哲學でもなく宗教でもない。結局、より効用に重きを置くか、よりその純粹性を強調するかといふことを出でないのである。

が、藝術そのものは一つの餘裕感である。古い言葉で言へば〈遊び〉である。から言へば、人々はわれわれの考へを古いとするかも知れない。しかし、帽子が帽子として餘りに効用を考へられ過ぎてゐる時に、それはわれわれに何等の藝術感を與へない代りに、よしそれが實用に適

は、何とはなしにその感じがにじみ出て來るものである。

しかも、この〈餘裕〉なる感じは、切迫した實用感あつて初めて對蹠的に存在し得るものであることを、われわれは見逃してはならない。すなはち、純粹藝術なるものゝ存在は、理論としては考へ得るのであるが、しかも事實の上では獨立して存在するものでは決してない。

だから、藝術の純粹度を追ひ詰めて行けば、藝術は人生の上から姿を消して、さて、何處にも正體を持たないことになつて了ふ。

同樣に、文字を、思考を、意味を切離して、文學の藝術性は純粹に存在し能はぬものであるといふ結論に達するのだ。が、われわれはこゝで停滯してはいけない。われわれが音樂のメロディから受ける藝術感はそれを解體したド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ドではない。文學によつて受ける綜合的藝術感は、端的に、それを構成するところの文字の、その文字の表はす意味の、それではないのである。思考と感情と、感情と思考と、それらを蓄積して歸納された、或はその總てに先驅するところの、原始的な〈感じ〉でなければならない。

この感じが、時にコーヒを想はせる感じとなり、また、パイナップルの肌ざはりを呼び起すのである。シュウル・レアリス

場に起ち、文學の純粹感を强調することに努力を拂つたことは人の知るところである。

文學も、しかし凡ゆる藝術と同じく、これに積極的效果を持たせようとする時に、それはより多く〈宣傳〉の役割を持つことが出來る。文學がより多く思考の藝術であり、それの持つ味や匂ひやトーンやが、それだけを抽出しては到底音樂や繪畫やまた彫刻の直接的なのに及ばないとすれば、われわれが寧ろこれの第二義的な〈效果〉に、その獨自性を見出さうとするのは當然でなければならぬ。

事實、文學の社會大衆に及ぼすところの影響は、純粹の藝術感以外の、かゝる效果にあることの如何に多きことか。純粹藝術が單に感性と知性を刺戟するのに滿足し切れずに、こゝでは思想を現實人生を刺戟しようとする欲求が活潑に行はれる。

文學の宣傳性

文學の宣傳性は、その作品が讀者を動かす效果のうちに既に出發する。在來ともすれば、藝術に箔を附ける意味で、原始的な自然發生的創作過程への、無批判な禮讚を身方として誇稱されて來た藝術インスピレーションの説の如きに、今日なほ據つて立つ文學者があるとすれば、彼等は勿論この宣傳なる言葉を、藝術への冒瀆であるとなすでもあらう。

が、文字を表現の手段として文學は、その成立の根本に於て既に〈意味〉を排除しては存在し能はぬものであり、この意味の綜合的效果を如何に高度に發揚してゐるかといふことに、意識的構成的〈文學〉の效用がかゝつてゐるとするならば、われわれは此の效用の客觀的價値、換言すれば文學の〈宣傳性〉に積極的な意圖を持たせようとする一つの立場をも首肯しなければならない。

最近沈潛してゐるが、謂ふところのプロレタリア文學の如きは、この代表的なものである。しかし、文學は飽く迄文學であつて、それは政治でもなければ哲學でもない。だから、この場合作家が、文字の上で單なる藝術活動を爲すことに滿足出來なくなり、つひには街頭に出て、身を以てあたりの空氣を動かさうと努めることがあつても、それは、既に、文學の領域に關する問題ではないのである。

たゞ、藝術に此の宣傳の效果が重視される時に、その效果を一層廣き範圍に及ぼさしめるためには、勢ひその活動は特殊から普遍へ、誰かも言つたやうに〈天才がしッかり掴む窮極の實在は大なる常識である〉ところの方向へ、向けられる。

そして、自信を持たない者には、一の作品をすら纏めることが出來ないばかりでなく、これに積極的な〈宣傳〉の意圖を與へることは恐らく出來ないであらう。かくて、自信といふもの

出させる原動力を與へるもの

如くである。

自信を持ち、自己の個性を擴充することの代りに、しかし自己を社會の要求する型にはめ、或は大衆の動向を歸趨して、その赴く方向を自己の方向として持たんとし、又は持つことを餘儀なくされる非個性的な作家の一群がある。所謂通俗文學者、プロレタリア文學者、ファッショ文學者の如き、此の部類に屬するものであるが、言ひ得るならば、これらは皆ジャーナリズムに寄生する意味で、時流に乘りつゝある時にのみ、その效果を〈宣傳性〉にまで高め得るものであると言ひ得るであらう。

たゞ、藝術にイズムの價値が重大視され、文學に傾向があることは事實であるが、これは藝術そのものゝ味や匂ひや、感覺的な要素が之を鑑賞する人間に飽きを感じさせ、殆んど本能に近い〈新〉への欲求が、必然にさせるムーヴメントの自からなる發展と、このムーヴメントの原動力になる强き個性の擴充を意味するのであつて、迎合とは、趣を、根本的に異にするものである。

宣傳の效果としての文學の影響は、故にこれを大體二つに大別して考へても誤りはないであらう。すなはち、その一つは感覺的個性的の藝術性と、もう一つは思想的時代的の社會性とがそれである。その、藝術性を生み出す感覺すらが、進化の方則

いふことを自覺するならば、われわれはこゝにはじめて、その藝術なるものが、今後の進展を如何に多く新しい偉大なる個性の出現に依存してゐるかゞうかゞはれるのである。

小さい狹い自己告白の中に、堂々廻りをしてゐた四疊半文學のみの文壇が解消し、その後、興味中心の大衆文學が巾を利かし出し、またその他探偵文學、ひと頃のプロレタリア文學等が、純粹文學を以て自任してゐる所謂コーヒ文學を隅ッこへ押しやつてゐたから、といつて、だからわれわれは藝術の沒落を嘆ずる必要は少しもないのである。ナポレオンの一演説すらが、立派に文學史上に一地位を與へられてゐるフランスの文學の廣さを持ち得るまでに、われわれは藝術といふものを、もつと寛大に考へる必要があるのだ。

文學の時代性

單なる感覺に立つものでなく、より多く思考の藝術であるところの文學が、時代と共にその歩みを新たにするものであることは、これまた、こと新しく贅言を要しないところである。最後に、唯心文學の後に唯物文學を、唯物文學の後に唯心文學の活動を。さういふ意味に於て反覆する兩端の時代相は、また思考の形式は、後の時代に新しき刺戟を與へ、且つそれを契機として新時代の文學を生み出すものである、といふことを述べてをくことは蛇足でないであらう。

編輯後記

○早くも茲に第三回配本の運びに至る。卷を重ねる毎に好評、日を追うて聲價愈々高く、《構成篇》一卷、よく文章構成の機徴を説いて剩す所がない。

　收載項目實に四十有五、前號公告に一二變動はあるが、倉田百三氏の保留原稿、五十嵐力氏の「言葉と表現」を新しく追加して、間然するところ無き內容を體系づけた。

　加能作次郎氏の「獨創性と模倣性」、東北帝大、安部三郎氏の「〈新しさ〉の心理學的研究」二篇、共に構成篇よりも寧ろ他に適當な位置あるべきを思ひ、從つて組置きの儘次の配本に讓ることにした。貴司山治、龍膽寺雄、井伏鱒二、美川きよの諸氏何れも內容見本に公約してゐない顔振れであるが、新しく特別の御助力を得たことは、感謝に堪へない。われわれが如何に行動し、如何に本講座のために忠實であるか、茲にその一端を見て頂けると思ふ。

　長谷川如是閑、岸田國士の諸家にも、新しく執筆頂くことになつてゐる。一卷々々よき實蹟を擧げて行けるのは樂しみだ。これだけの項目、これだけの人、月一回嚴格に刊行してゐる努力には信頼して頂けやう。

　が、この種の仕事は、執筆諸先生と、會員諸賢と、編輯者と

るのだ。誇示しようとは思はない。たゞ感謝の心を表明するために〈よきものへ〉と不斷の努力をしてゐる。

　横文字の解説、これが一部の會員諸賢から希望されてゐるのは尤もであると思ふ。前號月報でも一寸觸れてをいたが、これは最終回に附錄として添付しようと思つてゐる。暫らく御猶恕を乞ひたい。――こゝにも感謝の氣持は表はせると思ふ。

○次回は愈々《研究篇》だ。詳細は例によつて第一面に盡してあるが、文章の制作・研究・鑑賞と連繫的關係にある文學の本質的研究から、日本及び各國の最新文學の現況、現代文章に準據を與へた文章革新運動の史的展開、本邦文藝復興の守護神としてのスタンダール、バルザック、ドストイエフスキーの文學的方法の研究、等々、文章研究者の看過出來ぬ重要項目を以てぎつしり充たされてゐる。

　組織を學び、鑑賞によつて眼を高め、構成方法を一と通り心得た立場から、今、此の研究篇に臨み、その本質的な解説に觸れることは、順序として誠に當を得たものと信ずる。七月廿日前後に配本。如何なる文學講座と雖も、かくの如く簡にして要を得、然も尨大なる事實をよく壓縮整頓して、學者の勉學に利するところ多きものあるを知らない。本書一冊、これ亦講座中の王座に位すべき重要篇としてに添ひ得ることを自負するものである。

○相馬御風氏の單行本自然隨筆集《砂に坐して語る》は、恐ろしい出足だ。吉田絃二郎氏のものが若さの故に魅力を持つとしたら、これは枯淡なところに日本畫の趣があると言つていゝ。

　切々として人の胸を打つ眞摯な文章、誠に得やすからざる珠玉の文字である。第一刷第二刷忽ち賣切れ、第三刷もほんの僅かしかない。御希望の向は至急書店へ御下命頂きたい。

○同時に出した十一谷義三郎氏の《ちりがみ文章》亦頗る好評だ。コクのある名文、絢爛なる構成、氣韻ある風格、特にその文學的思索は作家の並々ならぬ心境を語り、思はず襟を正さしむるものがある。隨筆集にしてまた得難き文學感想集、氏の唯一の小篇集として好評嘖々たる名著である。裝幀またよく內容に添ひ、珍本として市價を高めるであらう逸品、お薦めして喜ばれる少數の良書のうちの筆頭に置かれるものである。

○春山行夫氏の《文學評論》が愈々發賣される。新人批評家として縱横の活躍を續けつゝ、また篤學の譽高き著者の堂々正面を切つた眞面目なる文學評論、小林秀雄氏に《文藝評論》あり、茲に春山行夫氏に《文學評論》あり、巷間言説の鍵たるべき大

日本現代文章講座

—構成篇—

昭和九年六月十二日印刷
昭和九年六月十六日發行

編輯者 前本一男

東京市麴町區下六番町四十八番地
發行者 岡本正一

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷者 谷口熊之助

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷所 合資會社谷口印刷所

東京・麴町・下六番町
發行所 厚生閣
電話九段(33)三二一八番
振替東京五九六〇〇番

☆日本現代文章講座〈全八巻〉內容抄

巻	篇	題目	內容
第一巻	原理篇	制作鑑賞研究概説	現代文章概論・現代文章論概觀・現代文章發達史・文章心理學・文章構成學・文學復興と文章・リアリズムと文章——その他數十項
第二巻	方法篇	方法的指導的研究	文章制作の精神と方法・文章鑑賞の精神と方法・文學と文章方法論・構想力の把握と伸張・表題の意義と方法・發表の意義と方法——等
第三巻	組織篇	基礎的根本的知識	藝術的文章構成の精神・技術から、辯證法的文章構成の精神・技術・各思潮と文章・散文と詩・著作と編輯・文章表現——等內容整然
第四巻	構成篇	細密な制作の實際	感覺的表現・寫實的表現・自然の表現・人物の表現・會話の表現・心理の表現・題材の把握・プロット(筋)の研究——その他數十項
第五巻	技術篇	各種作法構成實際	短篇・長篇・プロレタリア小説・大衆讀物小説・實話・隨筆・童話・劇・科學論文・哲學論文・文藝批評・新聞記事——等の實際指導
第六巻	指導篇	具體的な實踐指導	文章研究法・上達法・現代造語法・人物論の構成から、日記文・感想文・論說文・廣告文・同人雜誌・パンフレットのこと——等々
第七巻	研究篇	一般研究參考指針	現代文學の本質・現代各國文學・スタンダールと文學的方法・ドストエーフスキーと文學的方法・新感覺派の文章革新——等網羅細說
第八巻	鑑賞篇	鑑賞と批判の把握	現代作家・批評家・隨筆家・詩人・兒童・等の文章から、芥川・菊池・橫光等各作家・プルウスト・ジョイスに至る——廣汎な鑑賞

項目整然三百・文壇學壇二百名家擔當

豫約・每一册一圓五十錢・入會金三十錢（但し第一回入會の節）